<36619079390019

Die Zauberflöte.

Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes.

Von

Dr. Ludwig Nohl,

Privatdocent für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst.

Frankfurt a. M.

J. D. Sauerländer's Verlag.

1862.

☞ Siehe die dritte Seite des Umschlags.

Die Zauberflöte.

Betrachtungen über die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes.

Von

Dr. Ludwig Nohl,

Privatdocent für Geschichte und Aesthetik der Tonkunst.

Frankfurt a. M.

J. D. Sauerländer's Verlag.

1862.

Druck von J. D. Sauerländer.

Dem Componisten

Friedrich Kiel

in

Berlin.

Mein theurer Freund!

Hier erhalten Sie eine neue Frucht meiner Studien. Wem in der Welt möchte ich dieselbe wohl eher widmen als Ihnen, der wie Keiner von je den innigsten Antheil an meinen Bestrebungen nahm, der in Zeiten der Noth, wo ich kaum noch hoffen konnte, das Ziel meiner schönsten Wünsche zu erreichen, meinem Herzen Trost und Nahrung reichte, der mein Lehrer war in so vielen, in den besten Dingen, der vor Allem in das Heiligthum der Musik mich tief und tiefer hineinführte und noch vor wenigen Wochen durch den glänzenden Erfolg eines bedeutenden Werkes seiner herrlichen Phantasie

den ermunternden Zuruf an mich ergehen ließ, daß unabläſſiges Bemühen und reines Streben am Ende die Krone des Sieges davon tragen.

Es iſt dieſe Schrift die verſprochene Ergänzung meines „Geiſt der Tonkunſt“. Nehmen Sie auch dieſe mit Nachſicht auf. Denn Sie wiſſen, wie ſchwierig die Aufgabe iſt, die ich mir hier wie dort ſtellte, — nachzuweiſen, welche Seiten des menſchlichen Weſens ſich als Muſik ausſprechen. Doch war dieſe Aufgabe in der vorliegenden Arbeit vielleicht weniger ſchwer zu löſen, weil Wort und Handlung, wie ſie der dramatiſchen Muſik zu Grunde liegen, ſtets eine gewiſſe Handhabe für die Erkenntniß der Intentionen des Componiſten darbieten und ſo die Auseinanderſetzung derſelben erleichtert wird. Sollte es mir nun gelungen ſein, nach dieſer Seite hin, beſonders über den Geiſt, der in den Mozart'ſchen Opern weht, einige aufhellende Winke zu geben, ſo ſähe ich mich für manche Stunde der Anſtrengung reichlich belohnt.

Noch muß ich Ihnen ſagen, warum ich Betrachtungen ſo allgemeiner Art gerade an die Zauberflöte

anknüpfte. Oder vielmehr ich brauche es Ihnen nicht zu sagen, da Sie meine Neigung kennen, allgemeine Wahrheiten in möglichst concretem Gewande vorzutragen, damit sie Jeder verstehe. Zudem wissen Sie so gut wie ich, daß unter allen Schöpfungen der dramatischen Musik diese letzte Oper Mozart's die vollendetste ist. Und so muß ja auch sie von allen der beste Ausgangspunkt sein, wenn man sich vorsetzt, die Bedeutung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes nachzuweisen. Sie, mein Freund, mögen urtheilen, wie weit — ich hinter meinen Zielen zurückgeblieben bin.

Leben Sie wohl. Ich grüße Sie von ganzem Herzen.

München, Ostersonntag 1862.

Ludwig Nohl.

allmählich? Oder vermochte ich deshalb je Ihnen nicht zu sagen, daß Sie meine Meinung kennen, allgemeine Wahrheiten in möglichst concretem Gewande vorzutragen, damit sie Herz berühre. Darum wissen Sie so gut wie ich, daß unter allen Schöpfungen der dramatischen Musik diese letzte Oper Mozart's die wunderbarste ist. Und so muß sie auch sie von allen der sehr Ausgangspunkt sein, wenn man sich vorsetzt, die Entwicklung der dramatischen Musik in der Geschichte des menschlichen Geistes nachzuweisen. Sie, mein Freund, mögen urtheilen, wie weit — ich hinter meinem Ziele zurückgeblieben bin.

Leben Sie wohl. Ich grüße Sie von ganzem Herzen.

München, Christmonat 1862.

Ludwig Nohl

Einleitung.

Wenn ich es unternehme, ein so allbekanntes und vielbesprochenes Werk, wie Mozart's Zauberflöte ist, noch einmal zu besprechen, so geschieht das nicht sowohl in der Absicht, die technische Bedeutung dieser Musik oder den ästhetischen Werth derselben noch näher zu beleuchten, als dies bereits gethan ist. Das Eine mag ausführlicher in Schriften versucht werden, die speciell für den Musiker berechnet sind, das Andere würde überflüssig sein. Denn es ist längst allseitig anerkannt, daß die Musik zur Zauberflöte auf der höchsten Höhe der Kunst steht, und es liegt wohl etwas Wahres darin, wenn ein berühmter Arzt in Stuttgart einen der größten Theologen der Gegenwart, als diesem Cherubini's Medea und Mozart's Don Juan besser gefallen hatten, als die Zauberflöte, in etwas frivoler Weise mit den Worten

zurechtwies: „das verstehe er noch nicht, diese Musik sei von dem eingebornen Sohne Gottes selber.“

Allein nicht ebenso allgemein anerkannt ist, daß dieses Werk durch seinen eigenthümlichen Gehalt auch in der Geschichte des menschlichen Geistes eine Stelle in Anspruch nimmt, wie sie nur wenigen Erzeugnissen der Kunst eingeräumt werden kann. Man ist vielmehr gewohnt, den zu Grunde liegenden Text schlechtweg als albern zu bezeichnen, und auch ich bin weit davon entfernt, denselben vom Standpunkte der Dichtkunst aus für ein vortreffliches Werk zu erklären. Aber es tritt hier der besondere Umstand ein, daß diese Verse, so gering sie auch sind, einem großen Genius den Anlaß boten, von den Tiefen des göttlichen Geistes mehr zu enthüllen, als irgend ein Werk jener Zeit enthüllte, und so müssen auch wohl in dem scheinbar kindischen Spiele jener Verse Dinge ausgesprochen liegen, die weit über den unbedeutenden Ausdruck, den sie gewonnen, hinaus einen ernsten und bedeutenden Sinn haben. Wie es ja auch in der religiösen Dichtung nicht selten ist, daß der kindliche Ausdruck manchem klügeren Verstande den wahren Inhalt der Worte verbirgt, während das Volk mit ursprünglichem Ahnungsvermögen den innewohnenden Sinn längst ergriffen hat.

Freilich waren die Verfasser dieser Zauberflöte in keiner Weise von jener geistigen Ueberfülle, von jener Tiefe der Empfindung, die den religiösen Dichter alter Zeiten zur Rede trieb. Aber auch sie hatten die kindliche Naivität, die erforderlich ist, wenn Einer einfach aussprechen soll, was Alle wissen, was Allen gemein ist. Von eigenem Gefühle, von einer eigenen besonderen Anschauung und Meinung haben diese Textmacher nichts in den Stoff hinein gebracht. Aber sie sprachen in größter Unbefangenheit aus, was sie und die Andern bewegte, was Jeder liebte. Und hätten sie das nun in vollendet künstlerischer Weise gethan, so wäre ihr Werk wohl ein Gedicht geworden, während es jetzt nur eine Sammlung der Empfindungen, Anschauungen und Ideen ist, die jene Zeit und jenen Kreis von Menschen bewegten. Allein wenn andererseits dieser Text nicht wirklich das in sich trüge, was in den damaligen Menschen lebendig war, so würde es selbst einem Genius wie Mozart nicht gelungen sein, das Alles, was die Zauberflötenmusik enthält, an diesen Stoff anzuknüpfen. So aber gab der Text durch einen glücklichen Zufall alles das, was Mozart wie seine Umgebung wirklich innerlich erregte und ihnen lieb und werth war, er sprach von den Freuden, die sie genossen, von der Liebe, die ihnen ein unent-

behrliches Lebensglück und etwas unaussprechlich Süßes war, von den Empfindungen, die das tiefer fühlende Gemüth bewegten, und von den Gedanken, die den aufgeweckteren, wahrheitbedürftigen Geist beschäftigten. Und daß er dies Alles in einer kindlich unfertigen Sprache, aber in einer völlig unbefangenen Weise that, das allein machte es dem musikalischen Genius möglich, seine besonderen Tiefen zu offenbaren. Oder vielmehr gerade dieser unreife, aber aus der Wirklichkeit entnommene Stoff, dessen reiche Keime wie Spargelköpfe erst eben aus dem Boden hervorguckten, regte den schaffenden Geist an, seine Kraft daran zu prüfen und ihn mit der Gluth seines himmlischen Lichtes zum vollen Auswachsen zu bringen.

Dieser selbe „alberne Text" aber hatte noch den unendlichen Vortheil vor tausend besseren, daß er die Empfindungen und Zustände seiner Zeit in erstaunlich mannigfaltiger Weise herbeibrachte, daß er sowohl die sinnliche Vergnügung, als den geistigen Gehalt der Liebe darstellte, und andererseits das ethische Bestreben und das religiöse Gefühl der Zeit in mehrfach verschiedener Weise aussprach. Denn so lebten die Wiener von damals, so aßen und tranken sie gern und waren lustig wie Papageno, so freuten sie sich der Ehe und ihrer Gaben, wie er und

seine Papagena. Und der edlere Theil der Bevölkerung empfand die Liebe so, wie Tamino und Pamina sie aussprachen, und dachte so über Gott und Tugend wie Sarastro. Kurzum, es spiegelt sich in diesem „elenden Texte“ eine ganze kleine Welt ab, die damals wirklich war, und gewiß keine verächtliche. Denn trotz allem schlechten Machwerke und aller banalen Witze herrscht in dem Ganzen jene reizende Unschuld, jene Harmlosigkeit, die nur das Eigenthum der Kinder, der unverdorbenen Menschen ist. Hielt doch sogar Göthe es der Mühe werth, einen zweiten Theil der Zauberflöte zu dichten, und bekümmerte sich viel um dessen Composition, die aber nicht erfolgt ist. Und dann sagte er auch einmal, als er von seiner Helena sprach: „Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat, dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und anderen Dingen der Fall ist.“

Damit aber auch denjenigen unter meinen Lesern, die vorerst die kunsthistorische Bedeutung eines Werkes kennen wollen, ehe sie an die Frage gehen, welchen Werth ein Kunstwerk für die Menschheit habe, ihr wohlbegründetes Recht zu Theil werde, will ich nicht versäumen, die Geschichte der Musik in einem Ueberblicke

bis an die Zeit heranzuführen, wo die Zauberflöte entstand. Und wir haben dann obendrein den Vortheil, bei der Betrachtung dieses Werkes das Kunstgeschichtliche und Technische nur kurz erwähnen und unsern eigentlichen Gegenstand ausschließlicher ins Auge fassen zu können. Ja, ich darf es in dieser Hinsicht jedem meiner fachkundigen Leser selbst überlassen, nun im Einzelnen aufzusuchen, welche Fortschritte in dieser Musik gemacht sind, wie sich das dramatische Leben, das Orchester, wie der Gesang, die Stimmenführung und die Recitation in dieser rein deutschen Oper stellt. Und ebenso liegt es meiner Absicht fern, auf den besonderen Einfluß näher einzugehen, den die Zauberflöte auf die weitere Entwicklung der Oper, insbesondere der großen Decorationsoper in Deutschland gehabt hat, indem es mir diesmal allein darauf ankommt, meine Leser davon zu überzeugen, daß sie dem Genius der Musik, der die Zauberflöte erschuf, wenn sie ihn richtig verstehen, mehr zu danken vermögen, als einen heitern, genußreichen Abend, ja daß diese Töne, wenn sie mit ganzer Seele erfaßt werden, das Herz in seinen schönsten Regungen ergreifen, und den Geist in einer Weise zum Höchsten stimmen, die bei jeder edleren Natur dauernden Einfluß auf das ganze Leben haben muß.

I.

Die Kirchenmusik.

Die Kunst der Töne hängt in ihrem eigentlichen Entstehen mit jener welthistorischen Erregung des menschlichen Geistes zusammen, aus der sich die christliche Kirche gebar. Nicht als wenn es vorher gar keine Musik gegeben hätte. Vielmehr ist ganz gewiß eben so früh gesungen worden als gedichtet, und das Volkslied, das älteste Erzeugniß menschlicher Phantasie, ist ja eine innige Vereinigung von Musik und Poesie. Auch sind uns Berichte genug überliefert von den Tonweisen, mit denen Inder und Perser wie Aegypter, besonders auch die Hebräer ihre gottesdienstlichen Handlungen und alle Freuden und Leiden des Lebens zu begleiten pflegten, ja einzelne Spuren dieser ältesten Musik finden sich noch heute theils in den Gesängen dieser Völker, theils in den

Weisen des jüdischen und katholischen Ritus. Allein selbst bei den Griechen, welche die ersten waren, die ein in hohem Grade entwickeltes Tonsystem besaßen und in wirklich kunstmäßiger Weise ihre einfachen Tonreihen setzten, war die Musik einerseits wesentlich nur Verstärkung der mündlichen Rede, erhöhte Declamation, andrerseits nur eine Art feinster sinnlicher Reizung, indem das Tonmaterial an und für sich, in seiner elementaren Beschaffenheit zur Wirkung gebracht, nicht aber so verwendet ward, daß durch dieses Material irgend ein bestimmter Sinn sich dem höheren Empfinden darstellte. Dem Griechen erregte also schon der bloße Gebrauch dieser oder jener seiner Tonleitern sofort eine ganz bestimmte Empfindung und Stimmung, die jedoch zum großen Theile mit auf dem Umstande beruhte, daß jede derselben je nach ihrem eigenthümlichen Charakter zu ganz bestimmten Situationen unabänderlich verwendet ward, so daß nicht die Töne allein, sondern zugleich eine bestimmte Vorstellung sein Inneres aufregten. Hieraus allein ist zu erklären, warum die Wirkungen der Musik auf den Griechen so entschieden und so stark waren, warum das Erklingen des Dorischen ihn sofort feierlich ernst, hoch, kriegerisch stimmte, das Lydische weich, behaglich, vergnüglich. Er gedachte der Feste, der

Handlungen, bei denen diese Weisen erklangen, und war sofort ergriffen. Wie denn ja auch heute noch das lustige Mädchen von der Tanzweise, die fromme Mutter von der Choralmelodie unwiderstehlich erfaßt wird, weil sich beide an den Ort erinnern, wo diese verschiedenen Weisen die verschiedenen Empfindungen nicht etwa herbeiführen, sondern wesentlich nur verstärken helfen. Jene Wirkung der verschiedenen Tonreihen aber fällt heutzutage vorzugsweise der Klangfarbe der einzelnen Instrumente zu und ist nur ein verstärkendes Moment in der Reihe der musikalischen Mittel, mit denen wir Heutige unserm innersten Empfindungsleben, unserm Herzen Luft zu machen streben.

Denn diese ist es, die Empfindung, das Leben des Herzens, der Wiederschein der Dinge im Spiegel unseres Gemüthes, der Wiederhall der Welt in unseren Gefühlen, dieses Wogen unseres Innern ist es, was den eigentlichen, den besonderen Inhalt unserer Kunst ausmacht. Nicht, als wenn nicht auch in den anderen Künsten die Empfindung zu walten vermöchte, ja sie ist es, die alles Schöne erst zum vollen Leben erwärmt und alle Künste, je mehr ihr der Zutritt gestattet ist, desto mehr unserem Herzen nahe bringt, so daß bereits die Malerei, deren Farben den ersten Schimmer vom menschlichen Innern aufdecken,

indem sie durch das seelenvolle Auge in ein noch seelenvolleres Herz schauen lassen, unser Gemüth ungleich tiefer erregt, als Architektur und Plastik es vermögen. Allein die Musik ist es, die diese Seite des menschlichen Geistes, das reine Empfinden der Dinge, jene Wärme, die dem Licht voraufgeht, jenes dämmernde Ahnen der großen Kräfte, die das All liebend und hassend bewegen, jenes Ergreifen des allwaltenden Geistes in der eigenen Seele des Menschen, jenes bloße Erregtsein von Gott und der Welt, das sich noch kein bestimmtes greifbares Bild, kein nennbares Wort gemacht hat von dem, was die Erregung hervorbrachte, das sich befriedigt, jenes Bewegtsein und Zittern des Innern, jenes Erfassen und Wiederloslassen, jenes Schwanken, Ueberspringen, jenes Wogen und Schaukeln nun auch in bloßen Bewegungen, Schwebungen, sanft sich beugenden Linien andeutend darzustellen, symbolisch selbst das Symbolische wiederzugeben, — die Musik ist es, die diese wunderbaren Zustände der Menschenbrust, in denen noch Alles im Helldunkel des bloßen Gefühles durcheinander wogt, sich zum besonderen Gegenstand der Darstellung auserkoren hat. Oder vielmehr dieses Stadium des menschlichen Geistes ist es, das sich zum vollen Ausdruck seiner mannigfachen Zustände eine eigene

Sprache, die Sprache des Tones erschuf und dieselbe im Laufe der Jahrhunderte so weit ausbildete, daß ihr nunmehr kaum noch irgend eine Regung unseres Innern, und sei es die zarteste, auszusprechen unmöglich wäre.

Jenen Zustand des menschlichen Geistes aber, in dem die Welt wie zurückgeschlungen erscheint in das eigene Herz, brachte eben nach vielen Vorbereitungen bei den Juden wie bei den Griechen die Lehre Christi in die Welt, und erzeugte den Glauben, der die Welt überwunden hat. Die stillen Christen in den Höhlen und Katakomben waren es, die, indem sie der Welt nicht achteten und in ihren heimlichen Andachtsübungen mit Gefahr des Lebens ihren Gott und Heiland, der sie soeben aus tiefer Noth errettet hatte, mit übervollem Herzen laut priesen, zuerst den Gesang ergriffen als eine unmittelbare Aeußerung der Empfindung, die der Mensch zu Gott hat, und so zuerst der Musik ihren tiefsten Gehalt empfindungsvoller Begeisterung für die Allgüte Gottes gaben. Sie erschufen Melodien, vor deren wahrhaftiger Innerlichkeit und überwältigender Einfachheit und Reinheit und Tiefe des Gefühles wir Heutige uns noch immer beugen. Und mögen hier Bruchstücke von jüdischen oder auch griechischen Weisen bewußt oder unbewußt den ersten keimvollen Stoff gegeben haben, das

christliche Gefühl knüpfte ja nur an das an, was auch bei jenen Völkern schon rein, heilig und göttlich gewesen war, und diese Macht des lebendigen Fühlens von Gott, dessen Geist sich der Menschheit wiederum sichtbarlich genaht hatte, sie war es, die im Laufe der nächsten Jahrhunderte jenen Kranz herrlichster Weisen bildete, von denen der Ambrosianische Lobgesang nur eine der bekanntesten ist, die aber ebenso noch in manchen der heutigen Weisen des katholischen wie des protestantischen Cultus fortleben und der Musik einen unerschöpflichen Schatz boten, durch den sie sich allgemach von Stufe zu Stufe vorwärts schreitend zur ebenbürtigen Schwester der übrigen Künste entwickeln konnte.

Es war also von vornherein das Höchste der Tonsprache, die reinste Blüthe, welche die Musik zu treiben im Stande ist, was diese tiefe Bewegung des menschlichen Herzens in jenen dunklen Jahrhunderten erschuf, es waren Melodien, reinster Ausdruck jeder der mannigfachen Empfindungen, die der Mensch hegt, wenn er seinem Gotte sich nähert: Freude, Dank, Demuth, Reue bis zur Zerknirschung in düsterster Tonweise, Aufjauchzen der Seele in hellerem Klange, aber alles mit jener Weise, die dem religiösen Gefühle eigen ist, jener tiefen Ergriffenheit des Herzens und wieder dem höchsten

Schwunge des Geistes. Und es war der formbegabte Süden, besonders Italien, wo dieser herrliche Stoff der Tonkunst, von dem die Jahrhunderte zehren sollten, hervorwuchs und dem es zuerst gelungen war, Tongänge zu schaffen, die mit den einfachsten Mitteln der Kunst, mit klar geschiedenen Tönen und einem leisen Anfange von Rhythmus einen bestimmten Sinn aussprachen, Melodien zu bilden, in denen eben die Einfachheit der Mittel erlaubte, etwas Geistiges auszudrücken. Und dies war ein unendlicher Schritt über die Alten hinaus, denen ja bei der Musik noch Mittel und Zweck ungeschieden gewesen war, die sich am Genusse des Mediums selbst hatten genügen lassen, ohne dabei an einen geistig selbständigen Sinn zu denken. Es waren hiermit eben die wirklichen Anfänge der Kunst gegeben, zu denen eine vorhergehende Zeit mit dem feinsten Kunstsinne nur das allerdings schon sehr geistige Materiale hatte schaffen können.

Allein es fehlte noch viel, daß diese südlichen Weisen die Fülle der Tonwelt erschöpft hätten, es fehlte noch die ganze andere Seite der Tonkunst, die Harmonie, die ihr das Element gibt, durch welches sich die Malerei über das Relief hinaushebt, die Leben und Wärme bringende Farbe. Die Linien, die Contouren hatte der

feine Sinn des Italieners schön, rund und sinnbedeutend gezogen, wie es der plastischen Bildung dieses Erben der Alten gemäß war, und er sollte auch diese Kunst noch Jahrhunderte lang als sein besonderes Gut bewahren und immer reiner und freier ausbilden, bis sie ihr Ziel erreicht, ja überschritten hatte, — aber die seelengebende Farbe als Ausdrucksmittel des tieferen Empfindens zu erzeugen war einem Anderen vorbehalten, dem Sohne des kälteren Nordens, dem Germanen, den seine Naturanlage wie seine landschaftliche Umgebung, sein Klima tiefer in das eigene Herz zu schauen gezwungen hatte.

Wie das Christenthum überhaupt die eigentliche volle Vertiefung erst bei den germanischen Völkern fand, die es in seiner ganzen spiritualistischen Abgezogenheit von der Welt, in seiner ganzen Innerlichkeit auffaßten, so waren sie es auch, die diesem Erfassen des Geistes, der in den Dingen ruht, sie bewegt und lebendig macht, diesem Schauen des reinen Göttlichen, diesem Fühlen des Höchsten im eigenen Herzen, neue, reinere, geistigere Mittel des Ausdrucks erdachten. Es ist kein Zufall, daß in den nördlichen Theilen von Deutschland und Frankreich, oder genauer auf der Grenze beider Länder, in Belgien und dem Hennegau der Gebrauch der Oelfarbe

aufkam. Von da wanderte er dann bald nach Italien und gab den vollendeten Gestalten der Malerei, die der Antike nachgebildet waren, jenen seelenvollen Ausdruck, der uns noch heute an den Bildern der alten Italiener entzückt. Und wie nun nur die Farbe diesen ganzen Gehalt des Seelenlebens, soweit er auf der Oberfläche des menschlichen Gesichtes, im Auge zur Erscheinung kommt, vollkommen wiederzugeben vermag und erst ein Ráfael möglich war, jener unerreichte Seelenmaler, als die Poesie der bloßen Farbe auch den Italienern zum Bewußtsein gekommen war, so bedurfte auch die herrliche Musik, die dem Italiener allgemach aus seinen religiösen Empfindungen erwachsen war, noch jenes Elementes der Farbe, der Harmonie, um zu einer ersten Stufe der Vollendung zu gelangen. Und zwar waren es wiederum die Niederländer gewesen, die hier als die ersten Entdecker ihre Schätze nach Italien hinübergebracht hatten.

Jene andächtigen Gesänge der ersten Christen waren nur einstimmig, wie alle Volkslieder, zumal des Südens, der in der Mischung der Tonunterschiede, besonders auch in der Anwendung der Viertelstöne einen erhöhten Reiz sucht zum Ersatz für die fehlende Harmonie, die auch bei den Griechen nur äußerst sparsam angewendet worden war. So ist es noch heute in den Volksweisen des

italienischen Südens, die zwischen den Halb- und Ganztönen noch feinere Unterschiede haben. Dem Germanen aber scheint es von Natur eigen zu sein, für seine reichere, innigere Empfindung auch den Zusammenklang der Töne, die Harmonie als Ausdrucksmittel zu suchen. In Deutschland hört man die Volkslieder vorwiegend zweistimmig singen, ja es paßt sich die zweite Stimme wie von selbst unter das deutsche Lied, während Frankreich und Italien durchaus einstimmig singen, aber jenes sich durch einen bewegteren, schlagenderen Rhythmus, besonders durch feine, sprechende Accentuation entschädigt, dieses dagegen in den seltsamen Tongängen der Volksweise noch heute seine Viertelstöne anwendet.

Die ersten Versuche der Harmonie freilich, soweit sie uns die alten Theoretiker überliefert haben, zeugen von größter Unbeholfenheit, ja fast von ganz unmusikalischem Sinne. Sie bringen Quinten und Quarten hintereinander, als wenn das Nichts wäre, und vermeiden die Terze als Dissonanz. Gewiß aber ist, daß der natürliche Sinn des singenden Volkes jene Intervalle vermied und die Terz stets da anwandte, wo er außer der einen Stimme noch eine andere hören wollte und Octave und Dominante ihn nicht befriedigten. Sollten nun aber gar diese Stimmen, außerdem daß sie zusammengehörten,

auch noch jede für sich eine selbständige Existenz, eine Individualität, wonach ja die germanische Natur überall strebt, zur Schau tragen, so mußte erst für den Zusammenklang der Töne das Gesetz gefunden werden, nach dem er geschehen konnte, ohne das Ohr zu verletzen. Nach diesem Gesetze nun suchten die Musiker Jahrhunderte lang, und zwar aus dem Grunde, weil sie, statt sich einfach an der Natur zu halten und dem nachzugehen, was der gesunde Sinn des Volkes als das Richtige erkannte und verwendete, in den Schriften der Alten umherwühlten, die auch über die Harmonie viel speculirt hatten. Es ist unglaublich, welch seltsame Dinge diese Männer zu Tage förderten, ehe es endlich gelang, auch für die Harmonie etwas festzustellen, was für die Tonfolge schon längst von den Italienern geschehen war. Am Ende aber, nachdem die Kunst des Volkes schon manches schöne Product in Harmonie und Melodie hervorgebracht hatte, gelang es den speculirenden Kunstmusikern des Nordens auch, dem Drange des germanischen Gemüthes nach der Zusammenstimmung verschiedener Individualitäten durch Erfindung zunächst der Mensura und dann der Harmonie die nöthigen Ausdrucksmittel an die Hand zu geben und so eine wirkliche Polyphonie zu ermöglichen. Aber es gelang. Durch tausend und

aber tausend Rechenexempel der trockensten, ja verrücktesten Art, die sich von der eigentlichen Musik als dem natürlichen Ausdrucke menschlicher Empfindung möglichst weit entfernten, rang sich der unaufhaltsame Drang nach tieferer Erfassung der Tonsprache hindurch, und bereits im fünfzehnten Jahrhundert gab es in den Niederlanden Musiker, die mit Genialität und zum Theil mit Geschmack für drei, vier oder fünf Stimmen geistliche wie weltliche Gesänge schrieben. Sie gingen dann nach Italien, besonders nach Rom und Venedig, wo sie Sänger und Capellmeister an den Kirchen wurden. Unter ihnen sind die berühmtesten Josquin, Willaert und Goudimel, der Lehrer Palestrina's.

Die Italiener griffen begierig nach diesem neuen Elemente, und selbst der weltliche Gesang, der bis dahin auch vorwiegend einstimmig gewesen war, höchstens mit Begleitung der Harfe oder Cither, wurde nun polyphon, ja es ward allgemeine Sitte, die Madrigale, die damals üblichen Liebesgedichte, fünfstimmig zu setzen. So ward, was ursprünglich die Herrschaft ganz in Händen gehabt hatte, die Melodie eine Zeit lang in den Hintergrund gedrängt, und wenn wir heute die Musik des Italieners Palestrina und des Hennegauers Orlando di Lasso, die den Höhepunkt der damaligen Kunst bezeichnen, die

vielstimmigen großen Messen hören, so suchen wir vergebens nach jenem leitenden Faden, den uns gewöhnlich die herrschende Melodie zum Verständniß an die Hand gibt. Es ist wohl ein cantus firmus, eine Melodie vorhanden, die aus dem Antiphonarium, dem Liederbuche des Papstes Gregor, oder aus dem Volksgesange entlehnt dem Ganzen zu Grunde liegt, aber er liegt meistens in der Mittelstimme, im Tenor, und die übrigen Stimmen verhalten sich zu ihm keineswegs begleitend, so daß sie durch Angabe der Harmonietöne den Sinn desselben nur klarer hervorzuheben hätten. Vielmehr ist es hier ein Durcheinanderwogen verschiedener Stimmen, die alle gleich selbständig sind, ein Verschlingen der Tonlinien ineinander, das dem ungeübten Ohre wie Unklarheit, ja wie Verwirrung klingt. Und erst, wer sich gewöhnt hat, nicht sowohl den jedesmaligen Zusammenklang der einzelnen Töne der verschiedenen Stimmen zu vernehmen, sondern den Gang jeder Stimme in ihrer Selbständigkeit zu verfolgen, der wird erstaunen über die Höhe der Kunst, die im Stande war, mehrere Individualitäten rein und sicher gestaltet sich frei bewegen zu lassen und doch in solche Verbindung mit einander zu bringen, daß erst das Zusammenklingen derselben ihren vollen Sinn aufdeckt. Es liegt hier eine

ungeheure Fülle des Stoffes, aus der sich die nachfolgende Kunst in allen Zweigen bereicherte, aus der jede Periode der Musik, jeder Künstler wieder zu erlernen hat, auf welche Weise es möglich ist, dem ahnenden Geiste des Menschen ein Bild vorzuführen von dem Wogen der Mächte, die die Welt erschufen und bewegen, die im Universum thätig sind als Elemente, im Menschenherzen als Empfindung des Göttlichen. Und wenn diese Art von polyphoner Musik, die eben nur ein Durcheinanderweben der Stimmen ist, ein wogendes Meer, in dem sich Welle um Welle trinkt, um wieder neue Wellen zu gebären, die an unsere Brust leise und doch vernehmlich anschlagen, um den Klang des Göttlichen in ihr wiederzuhallen, — wenn diese Musik unserer modernen Empfindungsweise fern zu liegen scheint, unserer Neigung, die in siegender Melodie den Sang einer einzelnen fühlenden Brust in seiner ganzen lebendigen Eigenthümlichkeit heraushören will, so vergesse man nicht, daß diese Gesänge der reinste Ausdruck jener mittelalterlichen Kirche sind, die keinerlei Persönlichkeit kennt, welcher allein das Recht oder auch nur überhaupt ein besonderes Recht zustände, die in ruhiger Erhabenheit und im Bewußtsein des alleinigen Besitzes des Göttlichen jedes Gemüth, jedes einzelne Gefühl unter den Willen einer Autorität beugt,

vor der nichts Einzelnes, kein Eigenwille bestehen kann. Und diese unermeßlich hohe Weise, das Göttliche als ein alle Welt Umfließendes zu erfassen, in der das Menschengemüth sich einfach einzutauchen hat, um seine Existenz zu erfrischen, zu bewahren, diese Auffassung des Allmächtigen, des Unendlichen in Gott, zu der jene Zeit in besonders würdiger Weise gelangt war und von der vor Allem Palestrina's hohe Musik ein Abbild gibt, in dem fast substantiell die Nähe des Göttlichen zu fühlen ist, ist nicht diese Art der Gottesanschauung, der Gottesverehrung, in der sich das einzelne Selbst vollständig aufopfert, auch heute noch wie sie vor Jahrtausenden war und nach Jahrtausenden sein wird, eine echte und wahre, eine wahrhaft religiöse und tief in des Menschen Seele begründet? So wird also auch heute noch die hohe Musik jener Zeit ganz die Wirkung der Andacht in einem reinen Gemüthe erzeugen, die sie ihrer Zeit hatte, und sie wird stets als ein Muster echt religiöser Musik gelten, stets wird der reine Sinn in ihr jenes Wogen des Allmächtigen wieder finden und sich in sie mit Andacht versenken. Das wußten unsere großen Meister von je und nicht bloß die unmittelbar folgende Zeit, auch Händel, Bach und vor Allem Mozart kannte und verehrte die Weise dieser alten Helden der religiösen Musik

und tauchte seine Seele gern in ihre Tiefen, um neu gekräftigt an den Brüsten des Ewigen, getränkt von den Urkräften alles Daseins, sich wieder aufzuschwingen zu den Regionen, in denen sein Genius über dieses religiöse Gefühl bloßer Abhängigkeit von einer höheren Macht hinaus das frohe Bewußtsein von der Geltung des eigenen Wesens fand und es mit glücklicher Gewißheit verkündigte in einem Melodienleben, das sich wie der Vogel über dem wogenden Elemente hoch erhebt zur persönlichen Gestaltung.

Aber es sollte noch mehr als zwei Jahrhunderte währen, ehe sich von Stufe zu Stufe aus dem wogenden Meere mittelalterlichen Kirchengesanges, aus den Elementen die einzelnen Wesen in ihrer Selbständigkeit entwickelten, noch lange, ehe als Sieger die menschengestaltige Melodie in voller Herrlichkeit, selbständig und doch an die Naturgrundlage gebunden, losgelöst von der Mutter Harmonie und doch von ihr genährt und gepflegt, rein, ganz und rund wie ein holdes Menschenbild, ein Bild des Ewigen freiwandelnd hervortrat. Es gehörte noch viel dazu, ehe die Menschheit erkannte, daß nicht bloß in dieser Hingabe an die elementare Macht des Göttlichen die wahre Gottesverehrung liege, sondern mehr noch in der eigenen Erfassung der hohen Eigen-

schaften, der persönlichen Qualitäten des Göttlichen, in der Ausbildung der sittlichen und geistigen Anlagen, die den Menschen ebenso unendlich hoch über die bloße Natur erheben, als er doch ewig an sie gefesselt bleibt. Es währte noch lange, ehe die Menschheit erkannte, daß das persönliche Fühlen von Gott, das Fühlen seines Daseins in der eigenen Brust, das Erkennen seiner Herrlichkeit im eigenen Geiste, der höchste und würdigste Zustand des Menschen und die reinste Art der Gottesverehrung sei. Es gingen noch zwei Jahrhunderte darüber hin, ehe es einem Mozart gelingen konnte, in wahrhaft reiner, unwandelbar treuer und inniger, in ununterbrochen steter Verehrung des Göttlichen, wo es sich auch finden mag, die Kunst aus der Verehrung des Wahren zur Verehrung des Schönen zu erheben und sich von der Darstellung des bloß Allgemeinen zur Darstellung des Persönlichen aufzuschwingen. Diese Bahn müssen wir nun verfolgen, eines ihrer schönsten Ziele liegt in der Musik zur Zauberflöte.

Es ist wahr, die erhabene Gottesverehrung der mittelalterlichen Menschheit hat in jener Musik ihren vollendeten Ausdruck, ihre classische Form gefunden, so daß sie uns von der Allgewalt und Allgegenwart des Göttlichen mit ähnlicher, wenn auch größerer Macht und

Sicherheit überzeugt, wie die Götterbilder der Griechen und die Madonnen der Italiener. Allein noch tiefer sollte das Göttliche erfaßt, noch reiner das Innerste des Menschen ausgesprochen werden. Noch hatte die Musik nicht all ihr Vermögen dargethan, noch harrten geheime Schätze der Empfindung tief in der Menschenbrust ihrer Erlösung, noch war nicht das ganze Wesen der Kunst der Töne entfaltet. Denn es ist ja die Bestimmung dieser Kunst, der Weise Ausdruck zu geben, wie der Mensch in seinen Empfindungen, in seinen Freuden und Leiden, in den tausendfach verschiedenen Stimmungen seines Innern sich selbst, sein eigenes Ich, wie er der Dinge Wiederhall in seiner eigenen Brust vernimmt, wie er sich selbst zum Gegenstande der Betrachtung wird, also das eigenste, das persönlichste Fühlen von den Dingen der Welt und ihren innern Sinn auszusprechen. Eben dieses aber drängte eine Kirche, wie die mittelalterliche, die froh, den Geist als das Wesen Gottes gefunden zu haben, ihn nun strenge nur in seiner Allgemeinheit verehrte, mit vollem Rechte zurück, da es in ihrem Gottesdienste kein Subject gibt, das Geltung hätte, sondern nur einen allmächtigen Gott, vor dem sich der Mensch in Demuth und Selbstverleugnung zu beugen hat, und die kein persönliches Verhältniß des einzelnen Menschen

zu Gott, keinen unmittelbaren Verkehr des Menschen mit dem Göttlichen kennt, sondern alles in ihre Hand nimmt, Strafe und Tod, wie ewige Seligkeit, — in welcher der Einzelne mit seinem Fühlen von Gott nie laut werden darf, — in der die Stimmung der Andächtigen auszusprechen eine ideale Gemeinde übernimmt, ein Chor kirchlicher Sänger, welcher Gottes Segen erfleht und seine Macht und Ehre preist. Hier mußte denn freilich das Singen von Gott eine Gewaltigkeit, eine Erhabenheit gewinnen, vor der in weiter Domeshalle der Gläubige mit niederschmetternder Gewalt auf die Kniee geworfen wurde, die ihn in Wahrheit lehrte, daß Gott Alles sei und er nichts. Und diese Erhabenheit ist freilich niemals wieder erreicht worden und selbst in der Musik der eigenen Kirche stets mehr geschwunden. Denn es waren andere Bahnen, nach denen hin der Menschengeist lenkte, es waren die Bahnen, auf denen er seinen eigenen Geist, sein eigenes Herz zu finden und den ewigen Mächten als gleiche Macht entgegenzustellen hoffte. Und diese Bahnen drängten die Musik der mittelalterlichen Kirche, nachdem sie in Vittoria und besonders in dem unvergleichlichen Allegri noch Herrliches gezeugt hatte, allmälig ganz in eine Aeußerlichkeit, in eine Sinnlichkeit zurück, die von der erhabenen Erscheinung

der alten Zeit nichts mehr an sich hatte, als das Gewand. Schon Marcello und Lotti wie Lenardo Leo, die um das Jahr 1700 blühten, entbehren jener Hoheit und entschädigen nicht ganz durch die Lebendigkeit und Wärme des Empfindens, die von einer anderen Seite her in die Tonkunst eingedrungen war. Die späteren Leistungen der katholischen Kirchenmusik aber verlieren sich noch weit mehr in das Sinnliche.

Schauen wir uns nun um, von welcher Seite her denn der Musik die Nahrung kam, an der sie sich zur vollen blühenden Schönheit entfalten konnte. Es waren zwei Mächte, die ihr neues Leben gaben, die neue Kirche, die das Göttliche als bloßen Geist wieder reiner und inniger zu erfassen suchte, und jener Sinn für die Weltlichkeit, aus dem am Ende das Herrlichste erblühte, was unsere Kunst je geleistet hat. Beide Wege führten den menschlichen Geist wieder zur Ursprünglichkeit, zur Natur hin. Die protestantische Kirche setzte an die Stelle eines idealen Cultus, der durch seine Formen vom Göttlichen allgemach mehr entfernte, als er ihm nahe brachte, die natürliche Empfindung von Gott, die einfache Frömmigkeit, und von Neuem erwuchs aus dieser gereinigten Art der Gottesverehrung, aus dieser Bewegung der innersten Tiefen des Menschengemüthes eine Reihe religiöser

Gesänge, ähnlich denen, welche die ersten Christen geschaffen hatten. Und dieses Mal waren es auch deutsche Texte, die in aller Einfachheit eine große Kraft der religiösen Empfindung darlegten und der musikalischen Phantasie den Anhalt boten, einfach und natürlich die Stimmung, die den Worten zu Grunde lag, in Tönen auszusprechen. Zum Theil wurden auch Melodien der alten Kirche beibehalten, zum Theil Volksmelodien in die Kirche übertragen. Allein die musikalische Phantasie der neuen Kirche war in Erzeugung neuer Weisen unglaublich fruchtbar.

Nun war es aber noch weit entfernt, daß diese Weisen, die man unter dem Namen Choral zusammenfaßt, wirkliche Kunst gewesen wären. Vielmehr ist auch dieses, so gut wie die altkirchlichen Weisen, trotz der klareren rhythmischen Gestaltung der Tongänge nur als Stoff zu betrachten, aus dem die Phantasie des Künstlers Gebilde der Schönheit erschafft. Aber es war wiederum ein wirklich keimvoller Stoff, der hier gegeben war, und er blieb fortwährend von bedeutender Einwirkung auf die Kunst, weil jeder Einzelne ihn von Jugend auf selbst mitsingend in sich aufnahm. Denn der Choral war Gemeindegesang. Und dann, weil er einstimmig war und der ausfüllenden Harmonie bedurfte, auch zum Theil um der singenden Menge einen An-

halt zu geben, ward die Begleitung der Orgel nothwendig. Und da dem Organisten bald zur Pflicht wurde, sowohl beim Beginne des Gottesdienstes die eintretende Gemeinde zur Andacht vorzubereiten, als auch beim Austritt aus der Kirche noch einmal in den gewaltigen Klängen dieses herrlichen Instrumentes den ganzen Vorgang des Gottesdienstes in seiner Fülle und Tiefe zu recapituliren, so entwickelte sich hier aus geringen Anfängen im Laufe eines Jahrhunderts eine ganz besondere Kunst, eine Polyphonie von einer Fülle und Gewalt, die zwar der Idealität eines Palestrina entbehrte, aber durch die unmittelbare Erregung des Herzens zu einer religiösen Stimmung, zu einem persönlichen Verkehre mit Gott eine ganze große Seite der Menschheit berührte und unglaublich befruchtend auf die fernere Entwicklung der Kunst wirkte.

Es sind Bach und Händel, die diesen protestantischen Geist in seiner Innerlichkeit und seiner überwältigenden Ueberzeugungskraft künstlerisch darstellten, und in ihnen ist das eigentlich germanische Element innerhalb der Musik zum ersten Male zu einer classischen Form gelangt. Eingewirkt auf die Entwicklung der norddeutschen Organistenschulen hatte ganz gewiß die hohe Kunst, der Adel, der Schwung der Italiener, und gewiß hat mancher

deutsche Meister sich in Italien viel Lernenswerthes geholt. Allein dem Drang ihres germanischen Herzens, dem Drang nach Individualität entsprach diese hohe Formschönheit Palestrina's zu wenig, als daß sie mit Leichtigkeit sich dieselbe hätten aneignen können. Vielmehr griffen sie lieber direct wieder zu dem Elemente, in dem das germanische Wesen zuerst sein eigenthümliches Leben bekundet hatte, zu der Harmonie, zur Polyphonie, und bildeten diese allerdings im Laufe der Zeit zu einer Höhe aus, wovon die Italiener kaum eine Ahnung hatten. Die Fülle musikalischer Gestaltungen, die sich vom figurirten Choral durch die canonischen Wendungen hindurch bis zur Fuge entfaltete, diese Art, wie die Stimmenverflechtung verwendet ward, um ein Bild allsprudelnden Lebens, unendlicher Flüssigkeit und Bewegtheit des Innern zu geben, diese neuen Tiefen der Harmonie, die unerschöpflich schien in Tonverbindungen, Uebergängen und einschlagenden Accorden, ist eben unerreicht, und mag man sagen, all diese Gebilde sind wohl geschlossen, aber nicht rund und haben nicht die ideale Schönheit der Italiener: es ist bei aller Unebenheit, ja manchmal Rauheit der äußern Erscheinung eine solche Macht des Geistes, ein solcher Reichthum wirklicher Empfindung der höchsten wie der einfachsten Art darin, und bei aller

Kunst des Machens eine solche Naivetät, daß man jederzeit mit Demuth zu den alten deutschen Heroen geht und genährt an den besten Theilen seines Innern von ihnen zurückkehrt.

Welche Einwirkung diese Art der musikalischen Phantasie auf die Entwicklung der Kunst überhaupt und insbesondere auf Mozart gehabt, werden wir später sehen. Zunächst müssen wir nun auf die weltliche Musik einen Blick werfen.

II.

Die Oper.

Die Wiedergewinnung des gesammten natürlichen Daseins, wie sie in geistigen Dingen zunächst durch das Wiederaufleben der alten Classiker, in äußern durch die Entdeckung der transatlantischen Welt geschah, machte im fünfzehnten Jahrhundert jener transscendentalen Welt, an der die Phantasie des Volkes wie des Künstlers bis dahin mit Vorliebe gehangen hatte, wenn auch nicht vollkommen ein Ende, doch einen gewaltigen Strich durch die Rechnung. Wie sich das leibliche Auge des Menschen wieder öffnete für die Betrachtung von Natur und Menschenleben, so gewann auch der innere Sinn mehr und mehr wieder Freude an den weltlichen Empfindungen des Menschenherzens, so wie der bisher verachtete Fiedler und Bänkelsänger sie in natürlicher

Weise aussprach. Und so sehr begann nun diese geringgeschätzte weltliche Musik mit ihren Liedern, ja mit ihren Gassenhauern sogar in das Gewebe des heiligen Contrapunktes der Kirche sich einzudrängen und den bisherigen würdigen, zurückhaltenden Ton der kirchlichen Compositionen, die nur den Sinn der heiligen Worte höher gehoben hatten, zu verändern in das Bewegte der individuellen Empfindung des Künstlers, der in üppigster Figurirung und mit fast gänzlicher Verdeckung der Worte seine eigene Phantasie frei spielen ließ, daß die alte Kirche, zumal als sie sich von dem deutschen Reformator hart bedrängt sah, bei der Regenerirung ihrer Institutionen sich genöthigt glaubte, die gesammte Kunstmusik jener Zeit aus dem Cultus zu verbannen und wieder die alten strengen, einfacheren Weisen einzuführen. Denn diese waren allerdings dem Geiste des christlichen Dienstes ebenso sehr angemessener, wie dem betenden Griechen seine hieratischen Bilder, die den richtenden Geist der Götter besser darstellten, als die aus der reinen Menschlichkeit entsprungenen großartigen und lieblichen Gestalten des Phidias und seiner Nachfolger. Aber auch jetzt war ein Phidias da, jener große Palestrina, und bewies durch die Herrlichkeit seiner Missa Papae Marcelli, daß der echte Geist der Religion

in seiner ganzen Erhabenheit auch mit der neuen Kunst zu verbinden sei, und zum guten Glück für die weitere Entwicklung der Musik ward ihm erlaubt, sowie jener Grieche das Bild des Höchsten der Götter in dem herrlichsten Tempel der Alten aufstellen durfte, so seine Tonwerke als reine Ebenbilder des Einen Gottes in dessen größtes und herrlichstes Haus, in die St. Peterskirche in Rom zu stiften. So blieben der Kunst edelste Vorbilder, auch nachdem sie den Dienst der Kirche längst verlassen hatte.

Und dieses geschah bald. Die weltliche Empfindung, sowie sie mehr und mehr erwachte und ihres Reizes, besonders ihrer einfachen Natürlichkeit sich erfreuend die Banden der Kirche immer mehr von sich ablöste, schuf sich in Lied und Tanz allgemach eine Menge von Mitteln, ihre bewegtere Art, ihren Schmerz, ihre Freude, Liebe und Lust jeder Art einfach aber kunstmäßig auszusprechen. Sie war sich ihres Werthes bewußt geworden, ihres Rechtes, und bald begann sie nun auch für ihre Zustände jene größeren Formen zu suchen, in denen sich ein Menschenleben, ein ganzes Dasein abzuspiegeln vermag. Was der Tanz, den die Instrumente begleiteten, an lebhafteren Rhythmen, an schärferer, bestimmterer Accentuation zu den Mitteln der Musik hinzugefügt hatte, was das

Lied an einfachem, natürlichem Ausdruck des Gefühles Neues bot, das wollte man nun auch zusammengefaßt sehen in Bildern, die ein ganzes inneres Leben des Menschen darstellten. Es war hier derselbe Drang thätig, der im Norden die große dramatische Kunst ins Leben rief, und wenn nun in Italien dieser Drang, die Wirklichkeit zu sehen, sich selbst, sein inneres Leben zu vernehmen, zur Entstehung der dramatischen Musik, zur Oper führte, so lag das in der Eigenthümlichkeit der südlichen Völker, die an der tieferen Erweckung des Geistes, welche damals geschah, nur geringen Antheil genommen hatten und nach ihrer halbsinnlichen Art in Klang und Farbe reichlichen Ersatz fanden für den Mangel an den tieferen Verwicklungen des menschlichen Herzens, an deren künstlerischer Darstellung sich der Sinn des Nordländers zur Erkenntniß des Höchsten übte.

Man schreibt die Entstehung der Oper in der Regel jenem Bestreben zu, das Drama der Alten, die von der Wirkung der begleitenden Musik so Ungemeines zu berichten wußten, wieder aufzurichten, und erzählt von einem Kreise geistreicher Edelleute in Florenz, die am Ende des sechszehnten Jahrhunderts unter sich zuerst Versuche mit recitativischem Vortrage dramatischer Werke gemacht haben. Daraus seien dann, als die Meister der

Musik, ein Monteverde und Benevoli, die Sache in die Hand genommen, allgemach wirkliche Opern entstanden. Gewiß, daß jene Bemühungen einen kräftigen Anstoß zu eifrigem Betreiben einer Richtung gegeben haben, die nun einmal in der Zeit lag. Jede Art von Leben strebte man sich vor Augen zu führen. Die Architektur begann anstatt der Kirchen Paläste zu bauen, die Malerei schuf Portraits und Genre und erste Anfänge der Landschaft, die Musik sang Liebeslieder um die Wette mit der Lyrik, und sollte da die Kunst, die wie keine es vermag, ein Abbild des Menschenlebens in seiner Breite, in seiner Tiefe zu geben, die dramatische Poesie, sollte sie zurückbleiben? Shakespeare zeigte dem germanischen Norden, daß es der eigene Wille ist, der diese reiche Welt regiert. Der Süden hielt sich in Calderon mehr an der Autorität und entschädigte die reiche Einbildungskraft der Romanen durch Phantastik und Formenreichthum. Italien griff zum Drama mit Tonbegleitung. Ihm lag damals nichts so sehr am Herzen als die Musik. Es sammelte die Elemente, die sich in den Mysterien, in den geistlichen und weltlichen Aufführungen, die dem Volke bisher seine Schaulust befriedigten, allgemach hervorgebildet hatten, zu bestimmterer Fassung und Form, nützte die Vortheile, die das Lied mit

Instrumentbegleitung und das Madrigal boten, und in einer seltenen Geschwindigkeit, in nicht fünfzig Jahren war eine ganz neue Gattung von Musik entstanden, die sich bereits den großen Werken der Kirchencomponisten an die Seite zu stellen wagte. Ja schon bald gab es in Italien keine einzige Stadt von einiger Bedeutung, die nicht ein Opernhaus besessen hätte. Florenz und Venedig standen an der Spitze, bald aber lief ihnen Neapel den Rang ab durch seinen großen Alessandro Scarlatti, der in Rom, wo bei dem Mangel der Oper die Kirchenmusik noch immer sehr gepflegt ward, von seinem Lehrer Carissimi Alles gelernt hatte, was zur vollendeten Kunst gehörte. Er war es denn, der, wie die Italiener sagen, die Musik zur Periode der Schönheit führte, während Palestrina's Weise nur die große genannt wurde.

Und mit Recht. Denn nun ward der Endzweck der Kunst, die endlich ganz auf sich selbst gestellt war, die möglichst reizvolle Darstellung alles Lebens und nicht mehr bloß die würdige Auslegung der erhabenen Ideen der Kirche. Von jetzt an begann die Musik die Fähigkeit zu gewinnen, Alles das, was sich im Menschenherzen regt, mit Einfachheit und Natürlichkeit, mit Großheit oder mit Anmuth, aber stets in vollendeter Weise auszusprechen.

Kein anderes Ziel mehr kannte sie, als die Wahrheit Gottes wie des Menschen in ihrer Weise mit vollendeter Schönheit zu verkünden. Und wie nach Erschaffung der Elemente, der beweglichen Pflanzen, der lebendigen Thiere endlich als Preis der Schöpfung und als Krone alles Seins der Mensch, das Ebenbild Gottes in holder Anmuth, „mit Würde und Hoheit angethan" hervortritt, so ist es jetzt endlich die Melodie, die kunstgemäße Melodie, die den Sieg davon trägt und als Herrscherin durch die Räume der Tonkunst wandelt, Alles sich unterthan machend, Alles zu ihrem Glanz, zu ihrer Herrlichkeit verwendend: Rhythmus wie Harmonie und Stimmenbegleitung. Es war aus den Elementen der Mensch geboren, und ihm allein gebührte fortan die Herrschaft und war ihm nicht mehr zu rauben. Mochte derweilen der deutsche Norden sich im Contrapunkt üben und Frankreich Rhythmus und Accentuation schärfer ausbilden, Alles, Alles verwendete dieser siegende Genius der Musik, der damals freilich noch Knabe war, im Laufe der Zeit zu seinem Auswachsen, bis er als ein herrlich gestalteter Jüngling in dem Manne hervortrat, dessen edelstes Werk uns hier Anlaß gibt, einen Blick auf das Werden der Musik zu werfen.

Scarlatti's Melodie war noch knapp, kurz, mager, unentwickelt, aber es war ein Kind, das künftige Schönheit

verrieth, und das in seiner Bildung alle Elemente und den Schnitt enthielt, aus dem das Vollkommene werden konnte. Die Form seiner Arien beruhte auf dem Gesetze der musikalischen Gestaltung, auf dem Contraste, und blieb maßgebend für die weitere Entwicklung aller Tonkunst. So war es kein Wunder, daß sich alles Bedeutende damaliger Zeit um diesen einzigen Mann schaarte, daß der Deutsche wie der Italiener seine Fülle wie seinen Formensinn ihm entgegentrug, um gebildet und gekräftigt von ihm zu scheiden. Händel und Hasse waren seine Schüler zu nennen, und Pergolese wie Galuppi hatten das Beste von ihm gelernt.

Bald hatte sich die neue Kunst über ganz Europa verbreitet, und England und Frankreich wie Deutschland arbeiteten im Dienste der italienischen Weise. Nur die bedeutenderen Kräfte, wie Henry Purcell, Heinrich Schütz und Keiser, Lully und Rameau wußten sich etwas von der Besonderheit ihres Naturells und ihrer Nation zu bewahren und so fruchtbare Keime einer selbständigen dramatischen Musik zu schaffen, die später zur allseitigen Vollendung der Oper führte. Denn ob sie gleich das Princip gefunden hatte, aus dem eine wahrhafte Musik erwachsen konnte, so fehlte der italienischen Oper doch noch Manches. Zwar hatte sie bereits vor Scarlatti

in Recitativ wie in der Cantilene und der Arie das Litaneienhafte des Styles überwunden, das bei den Anfängen der Oper noch lebhaft daran erinnerte, daß die meisten Formen der Musik aus der Kirche stammten, und das dramatisirte Madrigal des Monteverde, dem man seine Ableitung von der Motette recht gut anmerkt, verwandelte sich allerdings allgemach in wirklich dramatischen Dialog mit freierer naturgemäßer, wirklich musikalischer Diction. Ja schon Cavalli wußte behenderen Ausdruck für die Effecte zu finden und veredelte den cantus planus der Kirche zur wirklichen Melodie, die eine Stimmung ausdrückte. Allein nicht ebenso wie dieses melodiöse Element ward die Harmonie entwickelt, und sowohl die herrliche Polyphonie, die sich die Musik doch in der Kirche bereits erworben hatte, als auch die Anfänge des Instrumentalen, die der weltlichen Kunst gelungen waren, blieben ziemlich unentwickelt und ungenützt. Zwar kann man die wenigen Stimmen, die Scarlatti anwendet, sei es in der Arie oder im Duett, nicht reizender führen, als er es thut, und nur Steffani kommt ihm hierin gleich in seinen unübertroffenen Kammerduetten. Aber wohl war es möglich einen größeren harmonischen Reichthum zu verwenden und damit tiefere Erregungen des Gemüthes zu erzielen, zumal

wenn der Chorsatz eingeführt wurde. Diesen aber vernachlässigte die italienische Oper gänzlich. Sie überließ ihn der azione sagra, jenem geistlichen Musikdrama, das sich, aus alten Zeiten herstammend, nunmehr, als die Oper solch bedeutenden Aufschwung nahm, ebenfalls zu größeren Leistungen erhob, weil die Kirche dasselbe begünstigte. Und zwar war es besonders Filippo Neri, der „wunderliche Heilige," der in seinem Betsaal (oratorio) dergleichen scherzi sagri in Costüm und Action aufführen ließ. Diese Gewohnheit gab dann den Namen her zu einem musikalischen Gebilde, in dem sich später ein Deutscher, der große Händel, unsterblich machen sollte, indem er zu der würdigen musikalischen Diction dieses Styles noch die Wunderfülle und den tiefen Ernst seines nordischen Gemüthes mit all der Macht der harmonischen Combinationen und dem Reichthum der deutschen Polyphonie hinzuthat. Hier ward dann jene gewaltige Schlagkraft der Chormusik ausgebildet, von der ein Gluck, ein Mozart die großen Wirkungen ihrer Opernchöre erlernten. In seinen Opern dagegen kam jener geniale Mann nicht über die italienische Weise hinaus, sie sind bei aller Herrlichkeit des Einzelnen doch im Ganzen eben auch „nur Arienbündel, durch die Schnur einer fortlaufenden Handlung zusammengehalten."

So war es also der Musik gelungen, den Weg zu finden, auf dem sich ihre ganze Fülle und Tiefe offenbaren konnte, sie hatte das Mittel entdeckt, dem Gefühle des menschlichen Innern Ausdruck zu geben, sie hatte das Wort gefunden, in dem sich das Herz ausspricht, die persönliche Rede, die Melodie. Aber nun erging es dieser italienischen Weise wie einem Mädchen, das sich seiner Schönheit bewußt wird. Anfangs bezauberte die Naturfrische, mit der die Herrlichkeit der Formen verbunden war, dann wirkten diese Formen auch allein noch siegend über manches schönheitsselige, feinfühlende Herz. Aber bald wich die Jugend und mit ihr der Reiz des unmittelbar quellenden Lebens, und um so eher, als die Naturgrundlage zu bald verlassen war und nun mit allerhand Zierden die fehlende Natur ersetzt werden sollte. Die Schöne ward coquett. Mit unendlichem Geschick, mit feinstem Sinn suchte sie in reizendem Gewinde, in anmuthigem Gekräusel die einfachen Grundlinien neu herauszuputzen. Es ward eine wahrhafte Virtuosität der Verzierung, eine Erfindung von Coloraturen, die selbst die Arabeske der Griechen an Lieblichkeit der Bewegung hinter sich ließ. Allein die Natur war hin, und jemehr nun die einfache Empfindung, der einfache Sinn der Worte verlassen wurde, um an ihrem Rebengelände in

üppigster Weise Ghirlanden über Ghirlanden emporzuranken, desto mehr mußte einem natürlichen Herzen das Gefühl der inneren Armuth kommen, die hinter all dem Geschwirre der Castraten und Primadonnen stecke. Und so kam es auch, und zwar in Deutschland, wo man sich durch all den Flitter nicht darin beirren ließ, daß Schönheit doch im Grunde nur Darstellung der Wahrheit sei, und deßhalb strebte zur Natur zurückzukehren. Aber ob es gleich jetzt eine Umkehr gab, als der Ritter Gluck mit seinem breiten deutschen Schwerte das Geflirre durchhieb, für die Kunst war unverloren, was an dieser ganzen Verirrung Wahres gewesen war und wovon doch der deutsche Recke mit seiner gesunden, derben, natürlichen Kraftart sich nichts Rechtes hatte aneignen können, die wunderbare Anmuth der Tonbewegung, der Reiz der echten Melodie, die ohne Rücksicht auf irgend einen Wortsinn in sich selbst ihr Leben, ihren Sinn, ihren Geist hat. Diese haben die Italiener geschaffen, und was wir Deutschen an tieferem Gehalt später hinzugefügt haben, hat mit Ausnahme ganz weniger Meister in den meisten Fällen ihre eigenthümliche selbständige Schönheit zerstört. Mochten wir eine reinere, eine reichere, eine vollere Natur wiederfinden und wieder mehr mit den elementaren Kräften der Tonkunst erhabene Werke wirken, das persönliche

Wesen der Melodie in seiner holden Anmuth, die Mediceerin offenbarte sich nur Wenigen wieder, die Poesie der schönen Linien in der Musik gingen nur wenigen Meistern wieder auf.

Wenig Sinn für diese selbständige Schönheit des rein Musikalischen hatte auch der Ritter Christoph von Gluck, dessen Streben es war, während des Schaffens vor Allem zu vergessen, daß er Musiker sei. Und doch war dieser Mann der Reformator der Oper und der erste, der auf diesem Gebiete Classisches, das heißt Mustergültiges und Unvergängliches geschaffen hat.

Gluck hatte seine Studien in Italien gemacht, auch in Rom einige Opern im Geschmack der Zeit geschrieben, die durchaus Beifall gefunden hatten. Dann war er nach Wien gegangen und dort kaiserlicher Kapellmeister geworden. Als solcher schrieb er für die dortige Bühne auch in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts noch italienische Opern nach dem gewöhnlichen Zuschnitte. Doch mit der Reife der Jahre gewann er die Einsicht von der Verirrung, die in dieser Richtung der Musik lag, und begann nun mit der ruhigen Kraft der reiflichen Ueberlegung die Reformirung der Oper. Sein Tadel traf zunächst und hauptsächlich die überwuchernde Gesangesvirtuosität, die so sehr den Sänger zum Herrn auf

der Bühne gemacht hatte, daß der Componist fast gezwungen war, nach jeder Castratenlaune seine Weisen zu setzen. Nicht mehr die jedesmalige Situation und die darin liegende Stimmung gab den Ausschlag für die Musik, sondern vorzugsweise die Stimmlage oder besondere Qualität der Sänger, und nur die besseren Meister, wie Hasse, wußten diese Erfordernisse noch mit einem gewissen Ausdruck wahrer Empfindung zu verbinden. Diesen aber, den natürlichen Ausdruck der bestimmten Empfindung und Stimmung, den eine dramatische Situation bot, wollte Gluck als den einzigen Zweck der Musik im musikalischen Drama gelten lassen. Er erkannte keinerlei Selbstzweck der Musik an, soweit es auf Darstellung einer in Worten bereits ausgesprochenen Empfindung ankam, und verwies das rein Musikalische zunächst an die Instrumente. Mochte dies eine Beschränkung des eigenthümlichen Gebietes der Tonkunst sein, die dem feineren Musiksinne mit Recht als Barbarei erschien, so entschädigte Gluck in seinen eigenen Compositionen für den Mangel an selbständiger Musik, an Tongebilden, die für sich selbst sprechen und die vor Allem ohne irgend eine Rücksicht auf das, was sie aussprechen, zunächst einmal für sich selbst schön, reizend, anmuthig, harmonisch sind, durch die natürliche herz-

innige Einfachheit, mit der seine Tonweisen die jedesmalige Empfindung in ihrer ganzen Treue und Wahrheit wiedergeben, und mehr noch durch die drastische Kraft, mit der seine gesunde und großartige Natur die wahrhaft dramatischen Seiten seiner Texte herauszufinden und sicher und schlagend darzustellen wußte. Zu beidem gab ihm seine deutsche gerade Art das eigentliche Zeug, aber die französische Oper in ihrer Besonderheit die nächsten Anhaltspunkte. Denn sie vor Allem hatte diese Seiten der dramatischen Musik in eigenthümlicher einseitiger Weise ausgebildet.

Nach Paris war schon um das Jahr 1670 die Oper von Italien her importirt worden und bei aller Unvollkommenheit des musikalischen Theiles im Grunde genommen doch, was das dramatische Element anlangt, im Laufe von hundert Jahren über die italienische Weise hinausgekommen. Freilich Arien, wie Scarlatti, konnte ein Lully, ein Rameau nicht bilden, dem melodiösen Elemente in dieser reinsten Form widerstand auch die französische Sprache, die außer kleinen chansons mit einer Art von weicher Empfindung im Ganzen nur Declamation zuläßt. Aber diese beiden Elemente nahm aus dem Volkscharakter auch die dramatische Musik der Franzosen an. Durch das Lied erwarb sich die

Oper dort das Gefäß, in welches sich die einfache natürliche Empfindung ausschütten konnte, die der italienischen Arie, der Kunstmusik allmälig entgehen mußte, aber in Frankreich später in Männern wie Duni, Philidor, Monsigny, Gretry und ganz spät in Boildieu überaus reizende dramatische Sachen des geringeren Styles schuf. Durch die Vorliebe der Franzosen für den Wortsinn aber kam das Recitativ dort zwar nicht zu der Freiheit der Bewegung, die den Italiener auszeichnete, allein die Declamation blieb bei aller Schwerfälligkeit des „Psalmodirens" richtiger und daher mehr für das musikalische Drama geeignet. Nun aber fügte der französische Geschmack zu der Oper noch das Ballet, das eigentlich von je dem Festspiele, aus dem die Oper hervorgegangen war, angehört hatte, und durch diese Verwendung des Orchesters erhöhte sich der Sinn für das Instrumentale, das denn bereits unter Rameau (1732) im Wesentlichen die Ausdehnung erhielt, die es in der heutigen Oper hat. Rameau hatte bereits alle Hauptinstrumente, auch die Clarinette, und schrieb Ouverturen, die eine gewisse Großartigkeit nicht verleugnen. Zu alle diesem aber kam noch der Chor, den der Franzose in keiner seiner Opern vermissen wollte und der also bei aller Mangelhaftigkeit der ersten Compositionen

doch stets die Anregung zur Polyphonie enthielt, die denn auch besonders von Rameau manchmal bedeutsam verwendet ward. Auch kannte dieser ausgezeichnete Theoretiker bereits die dramatische Bedeutung aller wesentlichen Harmonien und verwendete insbesondere die verminderten Septimenaccorde schon mit einer Sicherheit und Freiheit, daß Gluck von ihm sehr einschlagende Wirkungen dieses Proteus unter den Accorden einfach entlehnen konnte.

So stand die französische Oper, als Gluck es unternahm, auf ihrer Grundlage weiter zu bauen, um dadurch der allgemein herrschenden Geschmacksrichtung den Hals zu brechen. Gebildet in der italienischen Schule, wo er sich eine nicht gewöhnliche Gewandtheit in der Behandlung der festen Formen jener Musik angeeignet hatte, war ihm doch der Sinn für eine natürliche Declamation der Worte geblieben, und nach ihr zunächst richtete er seine Arien ein, die freilich, wo sie überhaupt bestimmte Form haben, die Schule der Italiener nicht verleugnen. Denn diese Arienform war ja nicht willkürlich erfunden, sondern nach den ursprünglichen Gesetzen rein musikalischer Redeweise aufgebaut. Nur schnitt er alle Verzierungen, alle Coquetterie weg, wie der Gärtner das allzu üppige Blätterwerk der Frucht-

bäume. Wo er dagegen die Form der Arie willkürlich brach, verletzte er nicht bloß die Gesetze der musikalischen Schönheit, des Ebenmaßes, der rhythmischen Harmonie und was sonst unserer Phantasie das Bild eines rein musikalischen Gedankens vorführt, sondern er brach ebenso sehr die Gesetze jener inneren Wahrheit, jenes natürlichen Flusses der Empfindung, aus dem doch am Ende wie alle Schönheit, so auch der Bau der italienischen Melodie hervorgegangen war. Und solche Stellen sind es, wo wir jene Armuth empfinden, die mit dem bloßen Naturalismus verbunden ist, da wo wir natürliche Schönheit erwarten. Das Gleiche aber tritt nicht ein, wo Gluck einfach den Sinn der Worte zu declamiren hat. Hier ist er wahrhaft groß. Und während uns seine Arien bei aller Innigkeit und Tiefe und Gewalt der Empfindung oft nur mit der Rührung des wirklichen Lebens ergreifen, nicht aber mit der Rührung der wahren Schönheit, bringt sein begleitetes Recitativ an hundert Stellen jene Accente, in denen sich das tiefste Bewegen des Herzens ausspricht. Wo das Gefühl nicht ganz, nicht in seiner vollen Reinheit, sondern stückweise, brockenweise, untermischt mit bestimmten Vorstellungen erscheint, da schlägt Gluck's Weise, die eben nicht rein musikalisch, sondern mehr poetisch ist, mächtig ein,

und von solchen Stellen seiner Recitative mit Orchesterbegleitung hat auch Mozart Bedeutendes gelernt.

Aber er hat auch sonst von ihm gelernt. Nicht bloß wie Gluck das Orchester zur Erläuterung der Situationen, der rasch wechselnden Zustände im Recitativ verwendete, sondern auch in der Art und Weise, wie er es im Ballet und vor Allem in der Ouverture selbständig machte, ist dieser Mann groß. Und mochte Händel sagen, Gluck verstehe vom Contrapunkt soviel, wie sein Koch Waltz, hier sieht man, daß er mit seinen geringen polyphonen Mitteln eine Wirkung zu erzielen wußte, die des großen Händel's Weise erreichte, ja zum Theil übertraf. Mächtig dramatisch wirken die Chöre, in denen Gluck die Seele seiner Opern darstellt, den allgemeinen Geist, aus dem die einzelnen Gestalten nur emporsteigen, von dem sie sich abheben, an den sie sich anlehnen, dieser griechische Chor mit seiner erhabenen Größe, den Gluck nicht in contrapunktischer Weise durch einander wühlend, sondern in harmonisch-melodischer Weise kurz, sicher und in schlagkräftiger Geschlossenheit auftreten läßt.

Diese Art, groß wie sie war, mußte allerdings siegen über die italienische Weise, die gegen sie weich und süßlich, ja als bloße Spielerei und Affectation erscheinen

konnte. Und sie siegte auch. Zunächst freilich nur in Paris, wo es den Anhängern der welschen Musik auf die Dauer nicht gelingen konnte, mit ihrem Piccini durchzudringen. Aber nicht nur, daß nun Gluck's Opern auch bald in Wien und anderswo gegeben wurden, war ein Beweis dieses Sieges, sondern daß ein Genius der Musik, der ganz in italienischer Formenschönheit aufgewachsen war, den Werth der neuen Richtung sofort erkannte und sich ihre Vorzüge mit Ueberzeugung aneignete. Mozart war in Paris, als die Niederlage der Italiener noch nicht entschieden war. Und doch, als er zwei Jahre darauf, im Jahre 1781 für die italienische Oper in München die stagione hatte und den Idomeneo schrieb, war zwar die Form der Arien noch italienisch oder vielmehr vorwiegend musikalisch, allein die Ouverture und die großartigen Chöre, mehr aber noch die Recitative, die durchweg reine und richtige Declamation der Worte auch im Gesang bewiesen, daß Gluck's Reformen von ihm verstanden worden waren. Sie waren der deutschen Natur Mozart's gemäß und fast nur die Hebammen seines eigenen tiefsten Innern gewesen.

Von jetzt an tritt die Oper in den Vordergrund der Tonkunst und gewinnt gleichen Rang mit der Kirchenmusik und dem Oratorium, ja mit den anderen

Künsten. Betrachten wir nun den Genius, der sie zur Vollendung erhob und sie neben die griechische Plastik, neben die italienische Malerei, neben Shakespeare's Dramen als ebenbürtig hinstellte. Dieser Genius hieß Wolfgang Amadeus Mozart.

III.

Wolfgang Amadeus Mozart.

Wie ein edles Roß, das seiner Freiheit auf der stillen Weide lange genoß und nur tändelnd seine Kräfte übte, das übermüthig umherspringend den feinen Wuchs seiner Glieder zur vollen Geschmeidigkeit jedes Muskels entwickelte und nun zum ersten Male eingezäumt werden soll, damit es die erworbenen Fähigkeiten fortan nicht mehr unnütz verschwende, sondern im Dienste eines Höheren zu bestimmtem Zwecke würdig verwende; — wie es sich nun dennoch anfangs heftig dagegen sperrt, der Freiheit beraubt zu werden, nicht als ob ihm Sinn und Lust fehle, seine Glieder kräftig zu regen, — es ist ihm ja in seiner Fülle und Gesundheit jewede Anwendung der Kräfte nur ein Spiel, — aber als ob es sich fürchtete, sie, die es mit Wohlgefallen als ein köstliches Besitzthum an sich fühlt

und mit Freuden zum vollen Maße entwickelt hat, einem unwürdigen Zwecke zu opfern; — doch kaum merkt es den gewandten, den mächtigen, den königlichen Reiter, der jede von des Thieres Fähigkeiten, auch die geheimste jedes Gliedes kennt und zu verwenden weiß und so den ganzen Reichthum seiner Tugenden in das rechte Licht setzt, — da wird es mit einem Male willfährig, es hebt den Kopf, bäumt in die Höhe und beugt sich gehorsam, schreitet vor und setzt bei jedem Schritte den Fuß bestimmt und doch mit elastischer Leichtigkeit auf, es bewegt sich anmuthig hin und her, trägt den Schweif in weiter Biegung, schnaubt mit weit gesperrten Nüstern und beginnt leise zu tänzeln in unruhiger Erwartung, daß es dem Meister gefallen möge, das Höchste und Ganze von seinem Untergebnen zu verlangen; und dann im Momente, wo es jenem gefällt, nun einmal Alles in Anspannung und Thätigkeit zu setzen, rührt es, wie vom elektrischen Funken getroffen, mit gewaltigem Schwunge die Beine, den edlen Reiter in sausendem Galopp davon tragend, daß ihn schon bald die Augen der bewundernd Umherstehenden kaum noch verfolgen können und Roß und Reiter staunend beneiden.

So war Mozart, und so that er einen königlichen Ritt auf den Flügelrossen seiner Kunst, die sich ihm in

aller Jugendfrische und unerschöpfter Kraft mit ihren Mitteln darbot, daß er sie nütze, das Himmlische, das Ewige zu erreichen. Und er nützte sie, und anfangs ging's langsam, dann immer schneller und schneller, und immer schwang es sich höher, das edle Flügelpferd, bis es dem Blicke der Zeitgenossen entrückt in einer Höhe glänzte, die wie das ewige Licht für die Ewigkeit berechnet war. Er verstand es zu reiten, dieser Götterjüngling, er verstand jede, auch die kleinste Fähigkeit des edlen Thieres, er verstand auch seine größten Gaben. So bot er im Kleinen wie im Großen stets dasselbe, er bot Vollendetes, und als er des Vollendeten Spitze erreicht hatte, sank er dahin. Er starb auf dem Zenith seiner Bahn, er starb als Jüngling, ewig jung und ewig lebend. Sein Letztes war Schaffen, wie es das Erste gewesen war, und so genoß er den höchsten Gewinn des Lebens, selbst im Tode nicht unglücklich zu sein. Dies ist ein köstlicher Trost den Nachlebenden, die seinen frühen Tod so gerne beklagen. Sein Leben war ein kurzer, aber ein einziger Siegeslauf und das Ende das erreichte Ziel selber.

Was die dramatische Musik dem jungen Genius bot, haben wir bereits aufgezählt. Es waren die Formen der italienischen Oper, der Gehalt der Gluck'schen

Errungenschaften, und beides kam schon dem Jünglinge, ja dem Kinde zur lebendigen Anschauung, da sein Talent ihn von früh an auf Reisen führte. Er componirte italienische Opern an Ort und Stelle, für Rom, für Mailand, und seine frühen Singspiele beweisen, daß er die französischen wie die deutschen Bewegungen auf diesem Gebiete kannte. Sein wiederholter Aufenthalt in Mannheim und in Paris gab ihm Beides. Aber dann hatte er vor Gluck wie vor den Italienern noch Eines voraus, er kannte die deutsche Instrumentalmusik, ja er beherrschte ihre Formen schon frühe, da ihn sein Vater und Lehrer von Jugend auf mit Emanuel Bach und Joseph Haydn, ja auch wohl mit Sebastian Bach's kleineren Instrumentalsachen auferzogen hatte. Und dieser Vortheil zeigte sich bereits bei dem ersten Werke, mit dem der junge Künstler in die Reihe der Unsterblichen eintrat, mit der obenerwähnten Oper, die 1781 für München geschrieben wurde, Idomeneo, il Re di Creta.

Waren Scarlatti's Arien reizvoll und anmuthig, Steffani's Kammerduetten unübertrefflich fein, so gab eben Mozart in den Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten zu all diesem Reize, zu der vollendetsten Stimmführung, zu einer trefflichen Charakteristik der einzelnen Individualitäten noch Eines hinzu, den Schmelz, den Zauber der

reicheren Harmonien, der breiteren Ausführung der Stimmung, den die begleitenden Instrumente übernehmen können. Die Arie der Ilia mit den vier obligaten Blasinstrumenten ist bereits unübertrefflich nach dieser Seite hin und zugleich ein Bild der allerhöchsten Anmuth und Lieblichkeit. In ihr ist freilich, wie stets bei Mozart, die musikalische Gestaltung die Hauptsache, und er vergaß beim Componiren nicht, daß er Musiker sei, vielmehr er dachte erst recht daran. Allein das hinderte ihn nicht, ganz genau darauf zu achten, welche Empfindung, welche Stimmung sich in dem jedesmaligen Texte, den er zu componiren hatte, aussprach. Diese faßte er auf und gab ihr den Ausdruck in einer Tonreihe, die auch dem bloßen Sinn der Worte in einfacher und natürlicher Weise entsprach. Und daß dann diese Tonreihe zugleich eine Melodie, ein selbständiges Ganze von reizvoller Schönheit war, das auch ohne die Worte Sinn und Verstand hatte, das war eben die Folge davon, daß Mozart vor Allem musikalisch dachte und nach musikalischen Gesetzen gestaltete, was ihm als Empfindung in den Worten angedeutet war.

Und hier eben liegt der Fortschritt, den Mozart über Gluck hinaus that. Er hatte Gluck's Vorzüge erkannt, seine Einfachheit und Natürlichkeit war auch ihm eigen,

ja selbst zu seiner Großheit konnte er sich wohl erheben, wie die Chöre im Idomeneo sogleich bewiesen. Aber über diese Natur und Großheit der Empfindung hinaus war er zugleich von jenem feinem Sinne für die rein musikalische Schönheit, daß er dieser Göttin in seinem Erstlingswerke den reichen Tribut nicht versagen konnte, ja in manchen Stücken, besonders den Arien, nach der italienischen Seite bloß spielender Anmuth mehr hinüberneigte, als ihm die Heutigen verzeihen wollen. Allein sofort die Ouverture, so sehr ihr einfacher Bau an Gluck's Iphigenien-Ouverture erinnert und eine gleiche Mächtigkeit erstrebt und erreicht, sie mußte den Zuhörer überzeugen, daß in diesem Werke nicht der empfindende Mensch allein, sondern mehr noch der, der weit über die Empfindung hinaus auch in den höchsten Eigenschaften seines Geistes, in der Phantasie befriedigt sein will, reichliche übervolle Nahrung finden werde. Und wenn es dem Musiker von heute ermüdend wird, Gluck's erhabene Werke gar zu oft zu hören, so ist das kein Beweis, daß er den Sinn für das einfach Große und natürlich Empfindungsvolle verloren hat, sondern daß er über diese allgemein menschlichen Regungen hinaus auch noch Musik genießen will, das heißt solche Gebilde schauen, in denen außer der Empfindung noch die Gestalten bildende, unerschöpfliche

Phantasie des Künstlers waltet, der eben seine Seele nur als Ton, als Musik auszusprechen im Stande ist. Dieses fehlt bei Gluck, dieser vielgestaltige Reichthum rein musikalischer Gebilde, diese selbständige Geltung der Musik und vor Allem die echte Polyphonie, und um deßwillen ist bereits der Idomeneo ein ungemessener Fortschritt über den großen Reformator hinaus.

Die Mängel freilich, die hinwiederum auch diesem Werke ankleben und es gar sehr von der Bühne verdrängt haben, sind gerade solche, die Gluck ein für allemal abstellen wollte, sie liegen im Libretto. Auch der Text zum Idomeneo ist wie bei allen damaligen italienischen Opern im Wesentlichen nur jenes Arienbündel, das durch eine dramatische Action zusammengehalten wird. Ja man würde das Meiste dieser Oper ebenso gut im Concerte hören und verstehen können wie auf der Bühne. Nur die Chöre, die auf Mozart's directe Veranlassung der Dichter hinzugeben mußte, haben jenes eigenthümliche Leben, das nur auf der Bühne zur vollen Erscheinung kommt. Sie aber sind es denn auch, worin der höchste Werth dieser Oper besteht. Sie lassen an musikalischer Fülle und Schönheit, ja an mächtiger Wirkung auch das Beste von Gluck weit hinter sich und sind selbst von Mozart nur in der Zauberflöte übertroffen

worden. Aber hier zeigt freilich die kurze, knappe, gedrängte Form, in der sich eine ungemeine Fülle und Tiefe des Inhaltes ausspricht, den Meister, der der Kunst ganz mächtig ist, während die Doppelchöre des Idomeneo die jugendliche Ueberfülle und Kraftanstrengung eines Genius sind, der sich erst in seinem Rechte zur Unsterblichkeit bethätigen wollte. Das Orakel aber mit seinen mächtigen Posaunenklängen scheute sich Mozart nicht direct von seinem Vorgänger zu entlehnen, so gut wie Rafael, als er für den Papst Julius II. die Thierkreise darzustellen hatte, die Figuren einfach aus der Antike entnahm oder auch anderes von älteren Meistern. Nur zeigten die geringen Veränderungen, die beide machten, den überlegenen Geist. Gerade die Kleinigkeiten, die noch nicht zur Vollendung gelangt waren, sind dahin gebracht: Mozart entfernte von dem Großen das Rauhe, das die reine Wirkung der Kunst störte.

In dem folgenden Werke, der Entführung aus dem Serail, sehen wir den jungen Alexander auf Sonnenrossen eine andere Provinz erobern, das deutsche Singspiel. Auch die Deutschen hatten mannigfach versucht, das edle Roß der Kunst zu freieren Ritten in das Gebiet der Phantasie zu zäumen, und manches Treffliche war aus diesem Bestreben entstanden. Es war dem Deutschen,

so oft und so gern er die welschen Opern mit ihren kunstreichen Gesängen hörte, in seinem Gemüthe doch nicht recht, wie sich in den Situationen, wo eine einfache Empfindung auszusprechen war, ein Pathos, ein Cothurn, ein Idealismus geltend machte, der seinem innerlichsten Fühlen fremd war. So sprach sich das deutsche Gefühl nicht aus, wenn es einmal zum Sprechen kam, die deutschen Liederchen waren anders, und man wollte allgemach auch für sie eine Gelegenheit sich zu präsentiren. Die ersten Bestrebungen dieser Art zeigten sich im Norden, wo doch immer noch die einfache Natürlichkeit und Wahrheit des Empfindens bis zur Plattitüde geliebt wird. Um das Jahr 1700 begann in Hamburg eine Art von Blüthe für das Singspiel, indem der Sachse Keiser, ein Naturgenie, ein „Züchtling der Natur" mit seinem Poeten Postel mehr als hundert Stücke der Art mit deutschem Texte, alle egal und alle gleich unbedeutend auf der dortigen Volksbühne aufführte. Mochte das nun sein wie es wollte, es war doch die deutsche Sprache für die Oper gewonnen, und wir werden bei der Zauberflöte, diesem schönsten Producte des deutschen Singspiels, erkennen, welchen Einfluß der natürliche Accent, den dieses Idiom für den Ausdruck der echten, innigen Empfindung hat, auf die Ausbildung der Musik, besonders der Melodie

gehabt hat. Schon jene kleinen Melodien Keiser's waren von untadeliger Reinheit der Empfindung, ja von untadeliger Schönheit, und sie sprossen hervor wie die Frühlingsblüthen, zu Hunderten. Auch wußte man den Reiz ihrer Natürlichkeit wohl zu schätzen, ja diese „deutschen Liederchen" drangen bis Paris. Die Hamburger Bühne ging freilich bald wieder zu Grunde, aber nicht der Trieb des Deutschen nach dramatischer Musik für seinen „Gusto". In Braunschweig, in Mannheim, ja in Wien tauchten immer wieder neue Versuche auf und Musiker bedeutenden Ranges, wie Hiller, Benda, Schweitzer componirten Stoffe, wie Wieland's Alceste. Machte doch auch Göthe schon früh seine Texte zu Singspielen, Erwin und Elmire, Scherz, List und Rache, Claudine von Villabella, „aber all unser Bemühen ging verloren, als Mozart auftrat, die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder."

Die Entführung verdankt ihr Entstehen den nationalen Bestrebungen des Kaisers Joseph II. Er wollte in seiner Kaiserstadt neben der italienischen Oper auch ein deutsches Singspiel haben. Es gelang ihm nicht, ein solches wirklich zu schaffen, er gab seine Bemühungen vor der Zeit und halb ärgerlich auf. Aber daß er den Text zur Entführung Mozart zur Composition

übergab, krönte trotzdem die unermüdlichen Bestrebungen der Deutschen nach einer nationalen Oper mit einem Erfolge, der dem der Italiener und Franzosen fast gleich kam und ihn später sogar übertraf. Von der Entführung geht über die Zauberflöte, die Schweizerfamilie, das unterbrochene Opferfest, den Fidelio, den Freischütz u. s. w. ein siegreicher Weg bis zu den großen Bestrebungen der neuesten Zeit, die eine nationale Oper im höchsten Sinne des Wortes, in Stoff und Form zu erringen unermüdlich fortarbeitet.

Dieses Mal gab nun schon der Stoff Gelegenheit, die Eigenthümlichkeit der deutschen Natur nach allen Seiten hin ins rechte Licht zu stellen. Ein fränkischer Ritter sucht seine Braut, die in den Händen eines Sultans ist, aus der Gefangenschaft zu befreien. Behülflich dazu muß ihm sein Bedienter sein, der durch sein geliebtes Blondchen, die mit der Herrin gefangen ist, auf den täppischen, plump-sinnlichen Türken, der beide bewacht, einwirken muß, um ihn durch verbotenen Trunk und Verliebtsein in seinem Dienste lässig zu machen. Belmonte trägt in seinem Herzen die ganze Innigkeit und Reinheit der deutschen Liebe und kann sie auch mit den Accenten aussprechen, die für diese Empfindung nur die deutsche Sprache hat, sie schuf ja auch die Göthe'schen

Liebeslieder. Ebenso findet Constanze in dieser Sprache die richtigen Worte für den Heroismus ihrer Treue wie für die tiefe Klage eines entbehrenden Gemüthes. Und einfach und natürlich klingt bei aller Tiefe und Kraft die Sprache beider, die von dem Leidenschaft malenden Pathos der Italiener ebenso entfernt ist, wie von der hochtrabenden Declamation der Franzosen. Nicht minder deutsch redet die Schalkhaftigkeit in dem blonden Kammermädchen, und die lanzknechtartige Renommisterei in Pedrill. Aber auch ganz deutsch spricht der plumpe, platte, derbsinnliche Osmin, ein Stück Falstaff in der Musik, ein Niederländer, ein Teniers in Tönen. Und daß sie alle frei von der Leber weg, ohne Geschraubtheit, ohne Pathos und Cothurn der italienischen Libretti reden dürfen, hat für die Musik den unendlichen Vortheil, daß jeder Ton, der angeschlagen wird, sei es in welchen Regionen es wolle, durchaus natürlich klingt und im Innersten des Hörers wiederhallt. Daß nun dabei diese Melodien, die vielfach dem deutschen Volksliede verwandt, doch von höchster Kunst der rein musikalischen Gestaltung sind, daß durch Alles jener höchste Zauber der Anmuth weht, das ist ein ganz besonderes Verdienst der Mozart'schen Individualität. Allein bedeutsam ist hier vor Allem, daß nun zum ersten

Male der Musik die Aufgabe ward, ihr Eigenstes auszusprechen, das einfache reine Gefühl, das unmittelbar von einer Empfindung bewegte Innere, und man wird wohl in der ganzen Musik vorher vergebens nach den Tönen suchen, die Belmonte singt, als er seine Constanze wiedersehen soll, vergebens die Klänge von Constanzens Traurigkeit, vergebens die Seligkeit des Gesanges, als beide sich gerettet glauben. Aber ebenso vergebens wird man „Solche hergelaufene Laffen“ suchen, solch komisch dummen Hochmuth, wie Osmin ihn darstellt. Von diesem Humor im eigentlichen Sinne des Wortes, von diesem Product der tieferen Anschauung, die der germanische Geist von den Dingen gewann, findet sich nirgends vorher auch nur eine Spur, während alles Spätere der Art, sei es in Dittersdorf's Opern, sei es Marschner's Ora pro nobis oder Lortzing's köstliche Einfälle, der vielfache Wiederhall dieser Klänge ist.

Mozart selbst verfolgte diese Bahn zunächst nicht weiter; er fand keine Veranlassung dazu. Aber bald waren wenige Bühnen in Deutschland, auf denen nicht die Entführung mit Entzücken gesehen wurde, und die deutsche Musik empfing davon die fruchtbarsten Anregungen, besonders weil auch die Vortheile des Orchesters in dieser Oper bereits reichlich benutzt waren. Die glänzendste

Verwerthung dieser Vortheile aber brachte erst die folgende Oper, die an die Oeffentlichkeit gelangte, die Hochzeit des Figaro.

Diesen Stoff hatte Mozart selbst gewählt, und er bewies an ihm, wie es dem Genius möglich ist, selbst da noch Boden für die Musik, die Kunst der Seele, zu finden, wo der Text kaum etwas anderes als herzlose Intrigue, sittenloses Spiel mit den heiligsten Empfindungen zu bieten scheint. Er war genommen aus dem gleichnamigen Lustspiele von Beaumarchais, das damals alle Welt, besonders aber Paris in Bewegung setzte und eine Art von politischer Bedeutung gewonnen hatte, ja als ein Vorläufer der französischen Revolution angesehen werden muß, weil es mit meisterhafter Gewandtheit und entschiedener Tendenz die gesetzlose, frivole Willkür des Adels gegen den Bürgerstand in greller Weise hervorstellte. Der Graf Almaviva, nachdem er durch die listige Beihülfe Figaro's, des Barbiers von Sevilla, die Mündel des alten Doctor Bartolo zur Frau gewonnen hat, hört nicht auf, seine leichtsinnigen Streiche, seine Verführungen aller Art mit dem Vorzug seiner Stellung und seines Reichthums auszuführen. Und zwar ist es dieses Mal Susanna, seiner Gattin Kammermädchen und Figaro's Braut, die er verfolgt. Diese Drei aber verschwören sich

miteinander, den Verführer zu täuschen und zu bestrafen. Susanna muß in einem Billet den Grafen zu Abend in den Garten bestellen; doch erscheint dort statt ihrer die Gräfin in ihrer Zofe Kleider und wird von dem Grafen geliebkost. Zugleich aber soll Figaro's Eifersucht bestraft werden. Denn da er seine Susanna für untreu hält, so muß er nun ansehen, wie sie scheinbar dem Grafen folgt, und revangirt sich, indem er der anscheinenden Gräfin zu Füßen fällt und ihr Liebe schwört. Bald aber erkennt er unter der Verkleidung Susannen, und beide einigen sich mit einander in der reizendsten Weise, spielen aber ihr Spiel weiter, als sie den Grafen hören, der dann in wilder Eifersucht nach Licht ruft, bei dieser Gelegenheit seinen Irrthum erkennt und doppelt getäuscht Verzeihung erbittet und erhält. Dazwischen spielen noch allerhand Intriguen, mit denen der Graf die Vereinigung des Brautpaares verhindern und Figaro zwingen will, die alte Marcelline zu heirathen, der er wegen eines Darlehens die Ehe versprochen hat. Diese aber erweist sich später als die Mutter ihres Geliebten, und ihr Beistand Bartolo ist der Vater. Sodann hilft noch der Musiklehrer Basilio die Intriguen einfädeln und der Page Cherubin, der die Laster des Adels in ihren Keimen zeigt, hilft des Grafen Eifersucht erwecken.

In Beaumarchais' Stück spielt freilich noch viel mehr mit, und alles ist auf Witz und schärfste Satyre angelegt und mit der französischen Leichtigkeit des pointirten Dialogs geschrieben. Hiervon behielt nun der Abbate da Ponte, der das Libretto in italienischer Sprache bearbeitete, das Nothwendigste bei und stylisirte vor Allem das Ganze so, daß es musikalisch wiederzugeben war. Denn es galt eine Opera buffa von der lebendigsten Art zu schreiben. Mozart aber war es, der diesen Personen wieder etwas von dem Seelenhaften, dem Gemüthvollen einflößte, das ihnen in der Tendenz des Beaumarchais'schen Stückes ganz und gar verloren gegangen war, und doch bewahrt er ihnen allen die graziöse Leichtigkeit, mit der sie sich auch dort bewegen. Er erhob die Gräfin in die Region einer edlen Weiblichkeit und Sittlichkeit, die sie unserer Theilnahme werth macht, weil wir ein edel fühlendes Herz schnöde gekränkt sehen. Er ließ ihr Gefallen an dem Pagen ein unschuldiges Spiel werden, das Frauen um so leichter und anmuthiger mit der Jugend treiben, je sicherer sie sich in ihrem Innern als rein fühlen. Er gab ihr etwas Deutsches, Ernst und Wahrhaftigkeit der Empfindung, und doch wieder jene heitere Neigung zu Spaß und Spiel, die uns Paul Heyse's Elisabeth Charlotte so anziehend macht. Auch Figaro gewann Gemüth, indem

sich seine Liebe von vornherein als echt und treu ausspricht, und selbst Susanna, das Kammermädchen, das alle Welt verspottet und übermüthig neckt, zeigt die vollkommene Ehrenhaftigkeit des reinen Herzens, als sie vor Beginn des Spieles im Garten ihre innige Liebe zu Figaro und das Verlangen nach baldiger Vereinigung mit ihm so wunderbar zart, warm und anmuthig verräth. Von wahrhaft genialer Feinheit ist der Zug, daß sie erst am Ende des ganzen Stückes diese ihre eigentliche Art vollständig eingesteht. Der Page blieb zwar der lose Vogel, der unnütze Schelm, der alle Mädchen küßt, von der Gräfin bis zur Tochter des Gärtners. Aber mit einer Wahrheit und überzeugenden Kraft, die nur die Kunst der Töne besitzt, wies Mozart die Quellen dieses jugendlichen Leichtsinns und damit seine Entschuldigung in den Trieben der Natur nach, deren erstes Erwachen Cherubin mit unnennbarer Süßigkeit und Grazie besingt. Es ist ihm eben so unendlich liebevoll zu Muthe, so schwärmerisch bewegt zu der schönen Gräfin hin und wiederum so übervoll verliebt zu der reizenden Zofe, wie es einem Pagen sein muß, der nichts weiter zu thun hat, als den Damen aufzuwarten, die Schleppe zu tragen und ihren Vergnügungen beizustehen. Nur der Graf behielt die ganze Verwerflichkeit

seiner schrankenlosen Natur, den frivolen Leichtsinn, die rücksichtslose Willkür seines Standes. Aber weil auch dies bei ihm auf die sinnliche Kraft der Leidenschaft basirt ward, so gewann die Musik reichlichen Boden zur Entfaltung ihrer Mittel, mit denen sich Zorn, Rachsucht und Verführung unvergleichlich darstellen lassen. Sodann erschien Bartolo als ein alter Polterer, Marcelline als alte Jungfer und Basilio als ein neugieriger, naseweiser, spionirender Spitzbube, dessen näselnder Tenor seine Lust an jedweder Intrigue und seine Scheelsucht treffend darstellen konnte.

In diesem Personale, das wir hier nur andeuten können, stellen sich die Elemente und die Figuren sowohl der italienischen als der französischen komischen Oper in einer Weise zusammen, daß Figaro's Hochzeit als das erste classische Werk in seinem Genre erscheint und demselben für immer seine Bahn der Entwicklung angewiesen hat.

Es war nämlich in Italien das sogenannte Intermezzo, aus dem sich später die opera buffa entwickelte, aus demselben Bedürfniß entstanden, welches den alten Griechen als Ergänzung und Gegensatz zur Tragödie das Satyrspiel geschaffen hatte. Der hochtragische Ernst, das Pathos, der Kothurn der Opera seria verlangte sein Gegengewicht und eine Art von Lösung des zum

Höchsten gespannten Gemüthes durch das einfach Natürliche, so wie es sich in der Posse am unbefangensten sein Recht verschafft. Die Stoffe, welche sogleich jene ersten Florentiner bereits aus der „fabulösen Historie" genommen hatten, so wie die scherzi sagri biblische Stoffe behandelten, waren durchweg hochernster, ja oftmals tragischer Natur und befriedigten durch das Typische, rein Ideelle, wozu das Menschliche hier erhoben war, den Kunstsinn der Italiener höchlich; wie es denn auch allein an ihrer Erhabenheit möglich war, die Tonkunst würdig fort zu entwickeln, nachdem sie den sicheren Anhalt der Kirche verloren hatte. Aber schon bald nachdem diese Art sich festgesetzt hatte und die Musik des sicheren Anhaltes wiederum gewiß war, regte sich auch wiederum im Gemüthe selbst der Italiener das Bedürfniß, sich freier zu machen von dieser Gebundenheit an das bloß Erhabene, ihr eigenes Selbst im freien Spiele des Natürlichen gegenüber dem Idealismus der Kunst zu genießen. Und als nun allgemach aus den recitirten Versen sich eine Folge von Scenen entfaltet hatte und diese auch bald dem künstlerischen Bedürfnisse gemäß sich zu größeren Abschnitten, zu sogenannten Acten gruppirten und zwar wie es bald allgemein ward, zu der Dreizahl oder der Fünfzahl, da kam auch allgemach

die Sitte auf, in den Zwischenräumen der Acte, theils um die Pause auszufüllen, theils aus dem obenbezeichneten Bedürfnisse der menschlichen Natur nach Ausspannung des zu straff gespannten Gefühles, irgend etwas Possenhaftes auszuführen, das zwar zu dem Stoffe der Oper in keinerlei directer Beziehung stand, sondern im Allgemeinen nur den übermäßigen Ernst und die Wichtigkeit parodirte, mit der sich hier die Sänger und Sängerinnen als Könige und Königinnen auf der Bühne präsentirten, überhaupt den Hörer in behaglicher Weise daran erinnerte, daß auch er in seiner einfachen natürlichen Wirklichkeit ein Recht zu existiren habe, und jene Puppen doch nur künstlerisches Gelichter seien, das mit der Idee nichts zu thun habe, die im Stücke und in ihm selber lebe. Und weil es immer wieder Gesang war, was man in italienischer Unersättlichkeit nach Musik begehrte, so bestanden jene Intermezzi anfangs vielfach bloß darin, daß eine Primadonna sich bei dem Theaterdirector (impressario) um eine Anstellung meldet und nun vor ihm Probe singen muß, überhaupt die Scenen, die sonst hinter den Coulissen vorgehen, auf die Bühne gebracht und die Schwächen der Sänger wie der Dichter und Componisten in komischer Weise aufgedeckt wurden. Aus dem impressario ward dann, wie sich in dem

formsinnigen Süden Alles zu festgeschlossenen Charakteren gestaltet, bald die Figur eines polternden Alten, der seine Umgebung plagt, wie er die Sängerin mit allerlei Tadel und Aussetzung geplagt hatte. Und zwar erhielt er die Stimme, deren tiefe Lage für die hohe Idealität der Opera zu dunkel und schwerfällig, die dem Italiener überhaupt zu unklar war, den Baß, in dem er sein parlando nach Herzenslust herauspoltern konnte. Die Sängerin aber ward bald zur Mündel des Alten, der sie mit Argusaugen vor den Männern bewahrt; sie gewinnt aber doch natürlich bald einen Liebhaber, der ebenso natürlich Tenor singt, um sein Herzgefühl recht warm und deutlich aussprechen zu können; eine alte Tante kommt hinzu und nimmt Gelegenheit den Contralto zu verwerthen, für den eben auch in den lichten Räumen der Opera seria kein Platz war; zuletzt ein lustiger Schelm und Allerweltsheld mit Bariton, der die Liebesgeschichten mit durchführen hilft, und die ganze Reihe der komischen Typen ist fertig, aus denen der Italiener in mancherlei Variationen des Stoffes seine zweiactige Opera buffa hervorbildete.

Das unbefangen natürliche Leben, wie es sich nun hier im Gegensatze zur Opera seria entfaltete, vor Allem auch die nun frei gegebene Sinnlichkeit, deren

allzugroße Gebundenheit jener Opera allmälig alle Natürlichkeit geraubt hatte, noch mehr aber die größere dramatische Lebendigkeit, ein frisches freies Bewegen der Personen, die nicht bloß da waren, ihre Zustände in möglichst idealer oder gar figurirter Weise musikalisch mitzutheilen, sondern auch wirklich redeten und handelten, wie die Menschen des gewöhnlichen Lebens, und besonders oft miteinander in allerhand Conflicte kamen, die wegen des Durcheinandergehens der Stimmen eine schärfere Charakterisirung jeder einzelnen nothwendig machte, — dieses alles ergötzte den Zuhörer und zog den Musiker heran, seine Kräfte zu zeigen. Und bald schon hatten sich bedeutendere Componisten auf dieses Intermezzo geworfen und für die neuen Zwecke neue Mittel des Ausdrucks gefunden. Das Recitativ wurde beweglicher, die Ariette gefühlvoller, geschmeidiger, die Duetten und Terzetten lebendiger und weit mehr charakteristisch im Einzelnen ausgebildet, vor Allem aber gewann die dramatische Musik eine Veranlassung zur Polyphonie, die der Opera seria so lange fehlen mußte, als sie den grundlegenden Baß nicht zuließ. Und obgleich der Chor nach wie vor von der Bühne ausgeschlossen blieb, die beiden Finales der Opera buffa versammelten in baldiger Gewohnheit alle Sänger und Sängerinnen zu

einem Ensemble, aus dem sich die höchste Weise der dramatischen Musik entfalten sollte. Denn hier galt es nun bei strenger Durchführung einer Gesammtstimmung, ohne welche überhaupt kein Musikstück, kein harmonisches Kunstwerk denkbar ist, die verschiedenen Persönlichkeiten nicht zu verwischen, vielmehr jede in ihren Grundzügen so festzuhalten, daß sie durch ihr Dasein die Eigenthümlichkeit der anderen erst recht ins Licht stellt, und so jene Art von Chiaroscuro zu erzeugen, in welchem sich jede einzelne Person deutlich wiedererkennen läßt, jedoch ohne daß sie sich über das Ganze hinaus hervordrängte.

Zur Erreichung dieses Effectes aber besitzt keine Kunst so sehr die Mittel, als die Musik, oder vielmehr sie allein besitzt dieselben in vollkommenem Grade, und diese Aufgabe ist daher auch ihre höchste. Wenn nämlich, wie schon oben angedeutet wurde, das Persönliche der menschlichen Erscheinung sich innerhalb der Musik als sinnvolle, concrete, rhythmisirte, charakteristisch geformte Tonreihe, als Melodie darstellt, so vermag diese Kunst nicht bloß die bestimmten Individualitäten wie die Malerei neben einander zu stellen oder durch eine Handlung in der verschiedensten Weise mit einander zu verbinden, sondern sie kann dieselben sogar in so unendlich enger Weise mit einander verschlingen, daß die

eine durch die andere ihre vollständige, ja erst die eigentliche Bedeutung erhält. Und wenn auch in dieser Gleichberechtigung mehrerer Stimmen, die mit einander singen, stets die oberste die am meisten Persönliche sein mag, so gewinnt selbst sie ihren vollen Gehalt erst durch die harmonische Unterlage, die ihr die übrigen Stimmen geben. Ja es ist so wunderbar einfach bereits in der Natur vorgebildet, daß von den vier verschiedenen Stimmen, die stets die Grundlage der Polyphonie bleiben, die oberste, der Sopran bereits an und für sich dem Wesen eigen ist, dem eine feinere, reizvollere, melodiösere Persönlichkeit, das reiner melodiöse Element zukommt, während der männliche Baß in ruhigeren, gemessseneren, weiteren Schritten seine eigenthümliche Kraft bekundet, und Tenor und Alt die Rollen der mezzi caratteri des Lebens übernehmen. Auf dieser Naturgrundlage nun hat die dramatische Musik ihre einzelnen Charaktere in der Polyphonie zusammenzubringen, so daß sie nicht wie im Chorsatze nur allgemeine Typen des Menschengeschlechtes, sondern die wirklichen lebendigen Personen sind und bleiben, als die sie im ganzen Stücke sich zeigten. Und auf diese Bahn trieb die Opera buffa um so eher, als ihre Figuren wegen des typischen Charakters, den sie bald gewannen, eine sichere Zeichnung

leichter machten. Doch wäre es weit gefehlt, wollte man annehmen, daß bereits sie dieses Ideal der dramatischen Musik erreichte. Vielmehr mußte erst in dieses lustig lebhafte Wässerchen noch ein anderer tief lebendiger Strom eingeleitet werden, ehe es Mozart gelingen konnte, alle Leistungen der bisherigen Italiener, von Logroscini und Pergolese über Galuppi bis auf Piccini herunter, meilenweit hinter sich zu lassen. Und zwar floß dieser Strom in Frankreich. Da wir ihn aber bis zu seiner Mündung verfolgen müssen, so wollen wir vorher ein neues Capitel anfangen.

IV.

Das dramma giocoso.

Mit diesem Namen bezeichnete man schon frühe die Oper, die Mozart im Jahre 1787 schrieb, den Don Juan. Ein scherzhaftes Drama, nicht opera seria, nicht buffa, es paßte das eine so wenig wie das andere, die wunderbare Mischung von Ernst und Scherz zu bezeichnen, die hier aus den Tiefen des deutschen Geistes hervorgeboren war. Mozart fühlte das selbst recht wohl, obgleich er das Werk als opera buffa in sein Verzeichniß eingetragen hat. Es war ein unmittelbar Lebendiges, auf ureigner Anschauung und Erfassung des wirklichen Daseins gegründet, es war ein tieferes Ergreifen des Geistes, der allen Dingen zu Grunde liegt, aber in seiner Reinheit und Einigkeit nur in des Menschen Seele wohnet, es war ein neues Abmessen der

Dinge dieser Welt, des Großen wie des Kleinen an diesem Maßstabe der göttlichen Natur im Menschen, ein erneutes Erkennen der Kleinheit aller dieser Dinge, wenn sie mit dem Urgeiste selbst verglichen werden, es war vom Neuen die Lust am eigenen Dasein, am eigenen Geiste, der, so gering er war, doch dem Eigner mehr dünken mußte, als all die mächtigen Dinge außer ihm, es war das neu erwachte Bewußtsein von der Unendlichkeit dieses eigenen Geistes, das sich gegen die Dinge, gegen den ganzen Zustand der Welt in seinem Rechte fühlte und ihn gelegentlich auch einfach auslachte. Alle dieses, das auf einem richtigeren Erkennen oder doch einem tiefen Ahnen von dem wirklichen Verhalten des Menschen zu Gott, zu dem Geiste, der die Welt umspannt, von dem Verhältnisse des Einzelnen zum Allgemeinen beruht, hatte in der germanischen Welt, wo dieses Bewußtsein von der Unendlichkeit des menschlichen Geistes nach Jahrhunderte langer Dämmerung zum hellen Lichte aufgegangen war, auch jene besondere Art der Weltbetrachtung hervorgebracht, die wir die *humoristische* nennen, und es war sogleich in der ersten Zeit dieses Erwachens einem *Shakespeare* sogar gelungen, für diese Auffassung der Dinge auch die vollendete Kunstform zu schaffen, deren Elemente und Vorbilder

zwar in der antiken Komödie lagen, die aber an Tiefe des Lebensgehaltes und Durchdringung mit Geist unendlich weit über die Griechen hinausging.

In einer gleichen Weise entfaltete nun von einer anderen Seite her Mozart diese Fülle und Tiefe des Humors, indem er sich ebenfalls an Vorbilder anlehnte, die schon eine gewisse Verarbeitung dieses Stoffes vorgenommen hatten. Woher aber sollte bei den Italienern die tiefere Erfassung jenes ewigen Zwiespaltes zwischen dem Endlichen und dem Unendlichen kommen, da ja sie in dem Prozesse, ihr eigenes Selbst gegen die Uebermacht des Gewordenen wieder geltend zu machen oder auch nur zu bewahren, auf halbem Wege stehen geblieben waren und sich die einen der Autorität der Kirche, die anderen der der Kunstformen unterworfen hatten. Dieses Recht der Besonderheit jeder Natur ging erst dem Germanen in seinem ganzen Umfange auf, und wie wir ihn von Anfang an bemüht sehen, seine politische wie seine sociale Existenz nach diesem Rechte der Individualität auszubauen, so ist er auch in jeder Art der Kunst bestrebt, diesem Besonderen der eigenen Natur überall Mittel des Ausdrucks zu verschaffen. Die Malerei zeigt hiervon die lebhaftesten Spuren, sie ließ sich in ihrem Treiben durch keine Richtung der Kunst, selbst

durch die Italiener nicht alteriren, bis sie endlich in den Niederländern sich vollkommen in ihrer Weise dargestellt hatte. Und die Musik nun gar ist, man kann es wohl sagen, der eigentliche Tummelplatz für dieses Streben des deutschen Herzens, zur persönlichen Geltung zu gelangen, und in ihr allein ist der Sieg vollkommen gewonnen. Denn die Malerei hat doch nur nach einer bestimmten Seite hin die italienische Weise übertroffen, die Musik der Deutschen aber hat die aller anderen Nationen überflügelt. Und hiervon ist die eigentlichste Ursache jener Drang nach Geltung der Individualität, nach Persönlichkeit, der aus dem Bewußtsein von der Unendlichkeit des eigenen Geistes hervorgegangen war.

Wir sahen bereits oben, wie dieser Drang schon in frühen Jahrhunderten die Harmonie, die Polyphonie hervortrieb, wir werden ihn jetzt erkennen in der Art und Weise, wie der deutsche Genius der Musik diese Elemente nunmehr in vollstem Umfange verwerthete, ja erst zur eigentlichen Bedeutung hervorarbeitete. Denn waren jene verschiedenen Stimmen der alten Polyphonie zwar soweit individualisirt, daß jede für sich eine bestimmte Seite der menschlichen Natur darstellte, der Baß den kräftigen, erfahrenen, in sich selbst gewissen und ruhigen Mann, den Vater, der Alt das in gleicher Art neben

ihm stehende, weichere, mildere Weib, die Gattin und Mutter, Tenor und Sopran die helle, lichte Jugend, — oder wie anders man diese Unterschiede in Worten charakterisiren mag, — so galt es jetzt auf dieser allgemeinen Unterlage des Alters und Geschlechtes vollkommen frei entwickelte Gestalten erwachsen zu lassen, und wir sehen hierzu das Bestreben vom Anfange des siebzehnten Jahrhunderts an. Ja auf ihm beruht die ganze Entwicklung der weltlichen, insbesondere der dramatischen Musik. Wie weit nun hier die Italiener, die Franzosen das Persönliche des Menschenbildes erreichten, haben wir bereits gesehen. Daß es nicht individuell genug, vor Allem nicht natürlich, einfach und wahr genug sich darstellte, hatte ja bereits in Italien das intermezzo und die opera buffa hervorgerufen. Aber selbst hier trat sehr bald das Typische der Figuren wieder hervor, das man gerade hatte fliehen wollen, als man der opera seria ein Anderes, Freieres entgegensetzte. Es bestrafte sich der übertriebene Sinn dieses Volkes für das Feste der Autorität, der Form in demselben Augenblicke, als die Form gefunden war. Das Unfreie ihres Geistes zeigte sich auch darin wieder, daß die Figuren der opera buffa, besonders weil sie immer in derselben Weise wiederkehrten, statt zu lebendigen Personen der Wirklichkeit zu Caricaturen

sich gestalteten, und was Humor, freie Komik hätte werden sollen, höchstens Posse ward.

In welcher Art nun gleichwohl dieses Ensemble einer Anzahl von typischen Figuren die Musik auch nach der polyphonen Seite hin merklich über die alte Weise hinaus bereicherte, haben wir gesehen, und Mozart eignete sich diese Vortheile ohne Schwierigkeit an. Es konnte aber bei seiner echt deutschen Natur nicht fehlen, daß sich nicht auch das Bedürfniß nach größerer Beseelung, nach eigentlicher Belebung der komischen Figuren eingestellt hätte. Er wollte lebende Menschen, Personen, nicht Puppen. Diese aber konnten nur auf dem Grunde einer lebendigen Handlung und genauerer Darstellung des wirklichen Lebens erwachsen, also eigentlich nur auf rein dramatischem Gebiete. Und da existirte sie denn auch schon wirklich und zwar in der französischen sogenannten Operette.

Der Franzose, obwohl Romane, hat dennoch durch die stärkere Untermischung mit germanischen Elementen den Sinn für die unmittelbare Erfassung des Geistes in der Natur in einem Grade sich bewahrt, daß er niemals in solcher Weise der bloßen Autorität und Form verfallen ist, wie der Italiener und Spanier. Ist doch auf seinen Gebieten mit erwachsen, was die Architektur,

Malerei und Musik in frühesten Jahrhunderten geleistet hat, die Perspective der Gothik, die Farbe, die Harmonie. Und so bewahrte er sich auch in der Musik stets den Sinn für das Naturwahre ungleich mehr, als der Italiener, und wenn auch seine dramatische Musik lange Zeit ziemlich formlos, ja barbarisch war, so enthielten seine Volkslieder, seine chansons doch von je eine reiche Fülle des natürlichen Gefühles und sind oft von wunderbarer Zartheit, Innigkeit und Wahrheit. Diese Weise nun, die ihm ja die eigenste war, wollte er auch auf der Bühne genießen, und da der hohe Styl der Grande Opéra sie nicht zuließ, so schuf er sich schon früh seine besonderen Gelegenheiten, das, was von Musiksinn in ihm war, zu befriedigen. Er legte in die Dramen und besonders in die Lustspiele seine chansons ein, und bald entwickelte sich hieraus das besondere Genre des Vaudeville. Da nun dieses Genre nicht von der Musik, sondern vom Drama aus entstanden war, so brauchte es auch nicht eigentlich Musiker, um die Lieder und airs zu schreiben, und Männer wie Philidor und Monsigny, die ersten Componisten dieser kleinen Stücke, waren bloße Dilettanten, die theils wirkliche Volkslieder aufnahmen, theils leicht und gefällig neue Melodien hinzuerfanden. Ein Chor durfte ebenfalls

nicht fehlen, und so war die französische Operette bald fertig und gewann, wenn auch nicht das hohe, doch das gebildete Publicum von Paris für sich, ja sie drang in die Provinzen und sogar nach Deutschland, wo sie der Natürlichkeit ihrer Gesänge wegen nicht wenig gefiel und dem deutschen Sinn für einfache Wirklichkeit um so mehr entsprach, als sie meistens reizend lebhafte Stoffe behandelte.

Liedartig blieb freilich in dieser Operette alles, Gesänge wie Chöre und Ensemble, und ist es bis auf den heutigen Tag geblieben, selbst nachdem Männer wie Gretry, Boildieu, Herold die Reichthümer der neueren Musik hineingebracht hatten. Allein eben diese natürliche Art der Musik, die nur an den Stellen hervortrat, wo es galt eine Empfindung, Stimmung, Leidenschaft auszusprechen, und also so ihr eigentliches Wesen wahren konnte, hatte Keime der reichsten Entwicklung in sich, sobald sie auf solche Situationen übertragen wurde, die ein wirklich großes und tiefes, ein echt dramatisches Leben boten. Und auch hiezu gab gerade diese französische Operette Anlaß. Denn weil die Texte immer wirkliche Dramen sein mußten und nicht bloß neue Combinationen von bestimmten Figuren, weil der Franzose wirkliches Leben, Handlung der eigentlichsten Art verlangte, so

machten sich gerade die besseren dramatischen Dichter an diese Operette, und Stücke wie Sedaine's Richard Löwenherz gaben einem Gretry Gelegenheit, seine lieblichen, innigen, überaus naturwahren Melodien und oft in dramatischer Ausführung anzubringen. Doch war es der Franzose nicht, der diese Gelegenheit vollständig ausnutzte, besonders wo es sich um die eigentliche Komik und um die musikalische Darstellung der dramatischen Entwicklung handelte. Denn zum ersteren fehlte ihm doch jene Tiefe des inneren Lebens, die den Geist gerade da am meisten frei läßt, wo das Herz am meisten ergriffen ist, zu letzterem die tiefere Kenntniß der Musik, die Polyphonie. Aber in seiner Operette lag das Element zur echten Komik um so eher, als sie in der That lebendige Scenen von ernster, wirklich empfundener Art darstellte, ja sogar das Gefühlvolle, Ernste, Innige, Rührende ganz besonders liebte. Und wenn nun gerade dieses Element bald so sehr in die Operette eindrang, daß man oftmals nicht unterscheiden konnte, ob eine ernste oder eine komische Oper vorliege, so gab gerade dieses Echte der menschlichen Rührung, zumal wenn es so recht natürlich und unmittelbar hervorbrach, wie in manchen Liebesscenen, schon an und für sich den bereitesten Anlaß zur Komik, und es brauchten solche Scenen nur

einmal mit dem Gehalte einer großen, tragischen Leidenschaft erfüllt zu werden, so strömte auch der wahre Humor in seiner ganzen Fülle und Tiefe gewaltsam hervor. Soweit brachten es freilich die Franzosen in ihrer Oper nicht, wie sie es auch im Drama nicht erreicht hatten. Das verblieb dem großen Britten als sein besonderes Gut. Allein auch in Deutschland sollte dieses höchste Können des menschlichen Geistes begriffen werden und in Mozart, im dramma giocoso-serio Don Giovanni seine vollendete Darstellung innerhalb der Musik finden.

Ehe wir aber zu diesem Endresultate der Bestrebungen auf diesem Gebiete gelangen, müssen wir die besondere Art der komischen Oper, die Figaro's Hochzeit darstellt, noch näher ins Auge fassen.

Der Text, den der Abbate da Ponte zum Libretto einer opera buffa bearbeitet hatte, unterschied sich also zunächst von den gewöhnlichen Texten dadurch, daß er in umfangreicherer, tieferer und mehr natürlicher Weise das wirkliche Leben darstellte. Und doch hatte diese Wirklichkeit nicht jenes Grasse der bloßen Naturwahrheit, durch das Moliere jede edlere Empfindung des Schönen zurückstößt. Sie beruhte zwar auf der gleichen feinen Beobachtung, die der Franzose für die gesellschaftlichen Zustände besitzt, hatte aber von der ästhetischen Luft,

von der feinen anmuthigen Art der höheren Gesellschaft des vorigen Jahrhunderts, die sich hier präsentirt, immer noch etwas beibehalten. Dazu kam dann noch, daß die größere Ungenirtheit, in der besonders in Spanien, wo Figaro's Hochzeit vor sich geht, Herr und Diener mit einander verkehren, auch eine freiere unmittelbarere Ausladung jeder Empfindung, jeder Leidenschaft gestattete und sich so besonders der Musik reichliche Gelegenheit bot, sich auszusprechen. Unter da Ponte's Händen freilich gewann nun Beaumarchais' Stück einen so eigenthümlichen Zuschnitt, daß nur das reiche sprudelnde Leben der Finales noch an die französische Herkunft erinnert. Aber wiederum seine Geschicklichkeit vermochte es, dem Dialoge das Pointirte zu nehmen und ihn musikalisch zu machen. Daß dies dann oftmals auf Kosten des reineren unmittelbaren Gefühlsausdrucks nur nach der Eigenthümlichkeit der italienischen Sprache, die gerne in sinnlichen Bildern malt, zu sehr einseitig geschah, war freilich schlimm, wurde aber von Mozart's Genie wieder dadurch ausgeglichen, daß er unbekümmert um den einzelnen Wortausdruck stets auf den Kernpunct der Empfindung drang und von diesem aus seine Tongebilde gestaltete. Und müssen wir nun freilich mit den Arien des Basilio und der Marcelline uns befrieden

und nur bewundern, daß sie überhaupt noch so musikalisch sind, wie sie sind, so geben dagegen schon die Stücke des Cherubin bei aller sinnlichen Malerei doch den Anlaß zur Enthüllung des menschlichen Innern, wie es in dieser Weise die Musik nicht reizender darstellen kann. Von tiefster Erfassung aber des Seelenlebens zeugen die Arien der Gräfin, und es ist wohl nicht möglich, das schmerzlich bewegte Herz in seiner Trauer zugleich so menschlich wahr und so künstlerisch schön sich gleichsam nur selbst aussprechen zu lassen. Ebenso zeigen Figaro wie Susanne ein inniges Empfinden, wie es dem frivolen Treiben des französischen Stückes nicht entspricht, und nach dieser Seite hin eben hat Mozart selbst den Stoff geändert. Er mußte ihn aber, wie wir gesehen haben, ändern, um Boden für die Musik zu gewinnen, die durch ihre unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Gestaltungen erst recht dann erfreut, wenn sie vorerst ihr eigentlichstes Wesen, ihren Beruf, die Herzensgefühle der Menschen zu verkünden, dargethan hat.

Auf diese Weise brachte Mozart nicht etwa in einen komischen Stoff eine fremde, unzulässige Sentimentalität hinein, wie sie allerdings an mancher französischen Operette nicht gerade angenehm berührt. Sondern indem er die Hauptpersonen der Handlung beseelte, indem

er sie mit dem warmen Strome der wahren Empfindung übergoß, gewann er erst das Gebiet, aus dem der eigentliche Humor, die echte Komik fließt, er gewann das Gemüth. Und nun konnte es auch nicht weiter schaden, daß selbst die typischen Figuren der opera buffa, Caricaturen wie Bartolo, Curzio, Basilio, Marcelline am Rande der Handlung mitspielen. Denn die eigentliche Kraft der Komik gebar sich erst aus dem Gemüthsleben der Träger der Handlung, und sie ist eine Schöpfung Mozart's, von der selbst Beaumarchais nichts wußte.

An dieser Stelle ist nun so recht die wahre Genialität Mozart's zu erkennen, denn dies war zugleich eine vollkommen neue Schöpfung, von der ebensowenig die Italiener wie die Franzosen eine Vorstellung hatten. Possen zu treiben verstanden jene aus dem Fundamente, und lustige, ja humoristische Lieder mit scharfer Declamation und Hervortreiben der Pointe war des Franzosen Sache. Aber schon eine Gestalt wie Osmin wäre keinem von beiden eingefallen. Weiter aber geht Figaro's Hochzeit, indem hier nicht mehr bloß einzelne Figuren komisch, sondern das ganze Element, in dem die Personen schwimmen, ein humoristisches ist. Daher denn hier nicht die einzelnen Arien, Duetten 2c. die Hauptsache

sind, sondern das Ensemble. Hier erst weht die Luft des Humors, in der die einzelnen Personen sich nur bewegen, wie die Fische im freien Wasser, das Ganze ist humoristisch, der Grundton ist jene befreiende Macht, die nur der Humor hat, jene 'unbedingte Flüssigkeit, Heiterkeit, Freiheit der Seele, die eine Folge der tieferen Erfassung des menschlichen Lebens ist. Und hier zeigt sich auch erst die volle Meisterschaft des Musikers, dem alle Mittel seiner Kunst eben nur Mittel sind, ein Geistiges, Lebendiges darzustellen. Diese Finales sind bedeutsam, weil sie zum ersten Male in der Musik jenes höchste Ziel dieser Kunst erreichen, jede einzelne Person in ihrer ganzen Besonderheit künstlerisch sich darstellen zu lassen und doch sie einem Ganzen unterzuordnen. Dies geht freilich nur durch eine Handlung, die, indem sie die Personen mit einander verbindet, sie einander in ihrer Eigenthümlichkeit gegenüberstellt und diese so erst recht hervortreibt. Und es ist nun im höchsten Grade zu bewundern, wie es Mozart gelungen ist, jeder einzelnen Person ihre Seele zu verleihen und sie so mit den anderen in Verbindung zu bringen, daß sie alle selbständig bleiben, oder auf gut musikalisch zu reden, eine Polyphonie zu schaffen, in der jede Stimme entweder reine Melodie oder doch melodieartig persönlich ist. Dies

ist ihm hier gelungen, und Stücke wie „Kennst du diesen Brief, o Figaro?“ im ersten Finale suchen schon an Reinheit der Stimmführung und bewundernswürdiger Verwendung des Contrapuncts ihres Gleichen, aber unübertroffen sind sie durch die durchgebildete Wahrheit des Einzelnen und die dramatische Lebendigkeit des Ganzen. Es sind eben Personen, die hier singen, nicht allgemeine unbestimmte Kräfte, die sich contrapunctisch durcheinander bewegen. Und dieses Beispiel ist nicht einmal ein besonderer Beweis von der hohen Kunst Mozart's, vielmehr findet sich in den Finales noch manches Bessere, von dem zu reden jetzt nicht Zeit ist.

Allein nicht das wollen wir bewundern, wie sehr der Meister die Mittel seiner Kunst beherrschte, sondern, wie wir Alles in unserem Kreise auf die allgemeinen Quellen des Geistes zurückzuführen suchen, wollen wir auch zunächst hier die Kraft ins Auge fassen, aus der sich bei Mozart dieses Neue gebar, und diese Kraft liegt außerhalb des Musikalischen in der Fähigkeit des Menschen, die Welt in ihrer Fülle und Tiefe zu erfassen und der Menschheit neue Lichter über sich selbst aufzustecken.

Es ist die Eigenschaft jedes Genius, einen klaren Weltblick zu besitzen und die Dinge zu schauen wie sie

in ihrem Wesen wirklich sind. Diesen Blick hatte ein Praxiteles für die Gestalt, soweit sie ein Abbild des Göttlichen ist, ein Rafael für die Formen und Farben, in denen sich das menschliche Innere darstellt, ein Shakespeare für das Handeln und Denken der Menschen, für die moralische Weltordnung, für das Verhältniß von Schuld und Unschuld, ein Mozart für das Empfindungsleben des Menschen, das Seelenhafte, das noch nicht Geist noch Wille geworden ist, in dem sich aber das Wesen aller Dinge bereits als sichere Ahnung wiederspiegelt. Seine Empfindsamkeit, seine Theilnahme für die Gefühlsäußerungen der Menschen wird ja schon aus der frühesten Zeit seiner Kindheit als eine besondere berichtet. Er hatte, was Göthe von Byron sagt, Mitsinn jedem Herzensdrang. Diese bewegliche Theilnahme seines Innern befähigte ihn nun schon von frühe an, seine musikalischen Gebilde mehr zu beseelen, als ein Anderer vermochte, und so haben die Compositionen der Jugendzeit bereits eine Wärme des Lebens, die sie von aller früheren Musik bedeutsam unterscheidet. Natürlich war es vor Allem die Liebe, die den jugendlichen Sinn erregte, und was hätte ihn anders erregen sollen in einer Zeit, die jede größere Leidenschaft des Lebens ausschloß, die politisch todt war.

Aber auch die Freundschaft hatte von je viel Gewalt über Mozart's Seele, und es währte nicht lange, so bewiesen seine Werke, daß er auch über diese hinaus sich die inneren Zustände Anderer anzueignen vermochte. Der Idomeneo und vor Allem die Entführung geben hiervon mannigfache Beweise. Und wenn auch Belmonte's Liebes-Leiden und Freuden in der Aussprache ihre eigenthümliche Lebenswärme von Mozart's eigenen Zuständen empfangen haben mögen, da es ja gerade damals war, wo er um seine eigene Constanze litt, so beweist doch die Komik des Osmin den freieren Blick, mit dem sein Auge bereits damals über die bloßen Empfindungen der Liebe hinaus das wirkliche Leben betrachtete. Freier aber und geschärfter für die Eigenthümlichkeiten der Menschen und die Verschlingungen, die daraus in tragischer wie in komischer Weise entstehen, ward sein Geist erst, nachdem ihn sein Aufenthalt in Wien und besonders die Nothwendigkeit, sich eine eigene Existenz zu gründen, tiefer und tiefer in das Getriebe der Welt hineinführte und ihm weit über Liebe und Freundschaft hinaus die tausendfachen Leidenschaften der Menschen zeigte. Damals bekam er wohl ein offenes Auge für die Wirklichkeit, die eigene Noth verlieh es ihm, und eben dieses Bewußtsein oder doch die geniale

Ahnung von der ungeheuren Thorheit, die unter all diesem Treiben verborgen liegt, ließ ihn zu einem Stoffe greifen, in dem diese Thorheit schon leise angedeutet, ja vielfach enthüllt war. Er ahnte die Keime in diesem Stoffe, den Beaumarchais freilich nicht weiter entwickelt hatte, als daß das Treiben der Menschen in seinem Kerne als schlecht, niederträchtig, selbstsüchtig, gemein, intriguenhaft niedrig erschien. Mozart aber mit genialem Vermögen ging einen Schritt weiter und zeigte dasselbe Leben nicht als Verbrechen, sondern als Thorheit. Er war es, der die schließliche Versöhnung unter den Wirren dieser Erde fand, ja er gab sie schon in Figaro's Hochzeit vollständig, wenn auch nicht in dem Umfange und der Tiefe, wie in den nachfolgenden Werken. Und wer nur halberwege die Sprache der Töne versteht, die einzig das Innere des Menschen in seiner Wahrheit zu enthüllen vermag, dem wird es nicht mehr einfallen, diese Oper leichtfertig, frivol zu nennen, er wird erkennen, daß, was an Beaumarchais' Stück frivol war, von Mozart vollständig getilgt ist, daß das Ganze aus dem Gebiete der niederen Satyre in das höhere des Humors, der Weltironie emporgehoben ist. Ja wem es gar bei den Situationen des Figaro lüstern zu Muthe wird oder wen es nur sonderlich gelüstet, sich

die Situationen näher anzusehen auf ihre moralische Beschaffenheit, der hat bereits die Region verlassen, in der Mozart's Schöpfung lebt, oder er hat sie niemals erreicht. Ich gestehe diese Oper viele viele Male gehört zu haben, ehe ich dahinter kam, ehe es mich trieb, mir einmal die Sache bei Lichte anzusehen; ich mußte es ja aus pflichtmäßigem Studium. Und ich erkannte allerdings die Frivolität, die hier ursprünglich zu Grunde gelegen hatte. Aber ebenso erkannte ich bald, daß dies doch nicht der Figaro war, den ich kannte und liebte. Und wenn ich nun wieder in die Oper ging, war all das Wissen von dem zu Grunde liegenden Texte gar bald vergessen und der Geist sogleich wieder in jene höhere Welt versetzt, in der all dieses arge Sündigen und frevelhafte Treiben als eitel Thorheit, als komisch, als bloße Kinderunart erscheint. Ja es umfängt den richtigen Zuhörer bei dieser Musik gar bald das Gefühl des Unendlichen, das ihn in einer Weise mit der Unvollkommenheit alles Irdischen versöhnt, wie es nur da geschieht, wo die tiefste Wahrheit der Dinge in vollendeter Schönheit strahlt, und wo wir aus dem reizenden Scheine, der unsere Sinne umspielt, eine tröstliche Ahnung gewinnen von dem wirklichen Wesen alles Seins. In dieser Empfindung hört jeder Unschuldige diese Oper und gewinnt die Gewißheit von der

vollkommenen Unschuld des Geistes, der dieselbe geschaffen. Denn Mozart glaubte an die Menschen, sie waren ihm im innersten Kerne gut und ihre Fehler nur Flecken, die sich von der reinen Seele wieder abwaschen lassen, selbst wenn es Dintenflecken sind.

Aber nicht einer beschränkten Auffassung des Sittlichen haben wir hier entgegenzutreten. Die Kunst hat ihre eigenen Gesetze, sie fragt nicht nach denen einer engbegrenzten Gegenwart, sie faßt das Leben in seiner Breite und Tiefe, in seiner Ewigkeit, und stellt es mit ihren Mitteln dar. Es sei also zuletzt ein Blick geworfen auf die Art und Weise, wie Mozart dieses Mal den Grad der humoristischen Weltanschauung, den er bis dahin erreicht hatte, musikalisch wiederzugeben vermocht hat.

Schiller schrieb an Göthe, als er den Wilhelm Meister mit höchstem Entzücken gelesen hatte: „Wenn ich überhaupt an dem Ganzen noch etwas auszustellen hätte, so wäre es dieses: daß bei dem großen und tiefen Ernste, der in allem Einzelnen herrscht und durch den es so mächtig wirkt, die Einbildungskraft zu frei mit dem Ganzen zu spielen scheint. Mir däucht, daß Sie hier die Grazie der Bewegung etwas weiter getrieben haben, als sich mit dem poetischen Ernste verträgt, daß Sie über dem gerechten Abscheu vor allem Schwerfälligen,

Methodischen und Steifen sich dem andern Extrem genähert haben." Ein ähnliches Urtheil über eine allzu große Leichtfüßigkeit kann man tausendmal hören, wenn man in einer Darstellung des Figaro sitzt, jenes Werkes, das einzig unter allen Erzeugnissen der künstlerischen Phantasie mit der Anmuth jenes Romans verglichen werden kann. Auch hier scheint sich der Meister in der Grazie der Bewegung mehr haben gehen zu lassen, als sich mit dem Ernste des Ganzen, so wie er sich in der tieferen Gemüthsanlage der Hauptpersonen ausspricht, zusammenreimen will. Allein ist es nicht eben diese Grazie der Bewegung, die uns hier wie dort so gränzenlos entzückt und uns, wenn wir die Rechten sind, weit erhebt über die sinnende Betrachtung, ob denn auch das Alles, was hier vorgeht, wohl in der gehörigen Ordnung sei, ob es sich auch wohl mit dem Ernste verträgt, den wir wie vom Leben, so von der Kunst zu fordern berechtigt sind? Ist es nicht eben jener leichte Götterschritt der Anmuth, der uns hier aus all der gewöhnlichen Wirklichkeit mit ihrem schwerfälligen Ernste schnell und beglückend emporführt in die Regionen der Seligen, wo wir befreit sind von der Armseligkeit des niedern Daseins mit seinem mühsamen Ringen nach bloßer Selbsterhaltung? Ist es nicht jene Grazie der Bewegung,

die mit ihrem leichtgeflügelten Rhythmus unsere Seele in die köstlichen Schwingungen versetzt, die wir mit dem Wort Heiterkeit bezeichnen und die uns mehr beglückt, mehr erhebt, mehr befreit, als aller wichtige Ernst eines wahrheitsuchenden Strebens? Mag er sich haben seiner Neigung gehen lassen, der Genius der anmuthigen Schönheit, der Günstling der Grazien, wir danken es ihm, denn er schuf hier zum ersten Male ein Werk der Vollendung, das uns dem Höchsten, das der Mensch überhaupt zu erreichen vermag, fühlbar nahe bringt und Generationen auf Generationen erheiternd beglücken wird. Auf den Fittigen der Freude zieht das Göttliche in unsere Seele.

Diese Anmuth der Bewegung, die den ganzen Figaro von Anfang bis zu Ende beherrscht, ist aber zugleich das nächste Mittel, wodurch die Musik uns in den vorbereitenden Zustand des Komischen versetzt. Die heitere Lebenslust, die sogleich aus dem sprudelnden Treiben der Ouvertüre spricht, verräth von vorne herein das Element, in dem man sich hier bewegen wird. Von gleicher Heiterkeit sind wohl nur die Ouvertüre zu Cosi fan tutte, worin Mozart allerdings diese Grazie der Bewegung noch weiter und bis zu ihrem Endziele trieb, und die zu Cimarosa's Il matrimonio segreto. Es wird also

die reine Lust am Leben sein, die hier die Schwächen, die Thorheiten, die Unarten, die Vergehen der Menschen schließlich als gering und unbedeutend erscheinen und so mit Heiterkeit überwinden läßt, nicht jene Tiefe des Humors, mit der ein Narr die furchtbaren Qualen des alten Lear für unsere Empfindung wieder ausgleicht, indem er den innersten Zusammenhang aller Dinge und zugleich eine Freiheit des Menschengeistes zeigt, die selbst das Aergste überwindet. Züge dieser Art wird erst das dramma giocoso aufdecken. Hier liegt nur eine opera buffa vor, und närrisch lustiges Treiben, Possen, Burleske, heiteres Anführen sind das Element, in dem sich unser verletztes Innere wieder versöhnen soll. Denn was ist das Menschenleben? — Zwischen Wiege und Grab ein Spiel der Leidenschaften, ein Kinderspiel, in dem sich die Kräfte des Einzelnen üben, um die Zwecke des Ganzen zu erfüllen. Ein Kinderspiel! — Wie wenige werden erwachsen, und die es sind, möchten sogleich wieder Kinder werden. Die Besten bleiben es ihr ganzes Leben. Und nun, warum soll ihnen ihr Thun, das nur halb freier Wille, halb Nothwendigkeit ist, gar so schwer angerechnet werden? Laßt sie spielen. Spielend erfüllen sie die Zwecke des Ewigen.

So dachte Mozart, und in diesem Sinne schrieb er

seine Musik, die ein köstlich heiteres Spiel ist. Dazu nahm er nun zunächst aus der italienischen Oper die Gesangsmittel herüber, die dort das anschaulich Komische der Masken sich geschaffen hatte, das parlando des polternden Alten, der sich in seinen eigenen Worten verwickelt, sich überstürzt und seiner ganzen Würde zum Trotz zu Falle kommt, das Näselnde des zugespitzten Tenors und das Keifende, das in den Contrealt verlegt war, sowie endlich den neckischen Uebermuth und den zornigen Eifer, dessen die beweglich wirbelnde Sopranstimme fähig ist. In diesen verschiedenen Eigenschaften erreichen ein Figaro, Bartolo, eine Marcelline und Susanna die italienischen Vorbilder vollkommen, ja sie übertreffen sie unendlich, weil das manchmal allzu Scharfe in der Charakteristik, was die Italiener hatten, durchaus vermieden ist. Marcelline ist wohl zänkisch, aber sie keift nicht in widrigen Tönen, Bartolo ist zornig, aber er brummt nicht und turkelt sich nicht in den unteren Regionen des Physischen umher, und der Susanne fällt es niemals ein so zu schreien, wie noch in der heimlichen Ehe die beiden Liebhaberinnen thun, — Alles, so charakteristisches sein mag, ist bei Mozart stets in den Gränzen des Schönen gehalten, um so mehr, als eine volle Ausladung der animalischen Seiten der

menschlichen Natur, wie sie im Leporello möglich ist, hier nicht nothwendig war. Auch sind diese Arten des Humors im Grunde mehr germanischer Natur und in mancher deutschen Oper, ja noch bei Dittersdorf, in einer Weise musikalisch ausgedrückt worden, daß einem Hören und Sehen vergeht und alles eher hervortritt als Musik, die Kunst der reinen Idealität. Diese derbere Weise, die allerdings in späterer Zeit auch ihre bedeutendere, reinere Darstellung in der Oper fand, lag hier um so mehr fern, als der Text des Figaro italienisch ist, also bereits durch die Sprache mehr anmuthiges Andeuten des Komischen, als ausführliche Darstellung am Platze war. Doch hat auch die letztere in den Arien des Basilio und des Bartolo einen Anlaß gefunden.

Das besondere Mittel der Charakteristik und vor Allem auch der komischen Wirkungen ist aber in dieser Oper das Orchester, von dem hier zum ersten Male ein so umfangreicher Gebrauch gemacht wird. Die einfache Schönheit der menschlichen Stimme läßt doch nicht die volle Verkehrung ins Komische zu, sie wird gar zu leicht zur Caricatur oder fällt auch ganz außerhalb des Musikalischen in das Gebiet des bloßen Schalles oder Geräusches. Die einzelnen Instrumente dagegen,

in welche sich die verhüllten Eigenschaften der Menschenstimme auseinander gelegt haben, können ungleich leichter, ohne ins Häßliche zu verfallen, ihre besondere Eigenthümlichkeit bis zu dem Punkte treiben, wo die Wirkung komisch wird. Der Geige sind in der heitern Beweglichkeit ihrer Töne nur die Gränzen der Deutlichkeit gesetzt, die bei ihr aber unendlich weiter gehen, als bei der Menschenstimme, die überdieß noch stets auf ihrem raschen Laufe die Worte mitzunehmen hat. Cello und Baß können die komische Unbehülflichkeit vortrefflich darstellen, noch besser das Fagott eine Schwerfälligkeit, die zum Lachen reizt. Aber die Laute, die schon ohne die hinzukommende Bewegung komisch wirken, weil sie an die dunkle Sinnlichkeit erinnern, die den Menschen stets vom rein Geistigen, Idealen getrennt hält, geben vor Allem die Blasinstrumente, das Fagott, das fast zu grunzen vermag, die schreiende Oboe, die schnarrende Klarinette, das solide Horn, die flotte, leichtsinnige Trompete. Und auch das sind nur untergeordnete Aeußerungen einer burlesken Komik und des Possenhaften, die noch weit ab liegen von der komischen Gesammtstimmung oder gar dem Humor. Diesen, die lächelnde Wehmuth, die so ganz Stimmung ist, daß sie eigentlich nur die reine Instrumentalmusik vollkommen darzustellen vermag,

gibt in seinem ganzen Umfange nur das gesammte Orchester wieder, und es ist erstaunenswerth, was nach dieser Seite hin die Musik leistete, als sie nach Mozart's Tode aus dem Gebiete der reinen Schönheit zu dem der schärferen Charakteristik überging. Diesen Humor in seiner vollen Bedeutung führte erst Beethoven, der große Beethoven, dessen Geist die ganze Welt umfassen wollte, in dessen Gemüth die Leiden und Freuden des ganzen Menschengeschlechtes wiederhallten, in die Tonkunst ein. Allein schon Mozart hatte in seinem engeren Kreise etwas von der Weltanschauung, die die Schrecken des Lebens ins Komische bricht, und wußte durch seine Musik im Hörer jene Stimmung zu erzeugen, die ihn alles von der heitern Seite auffassen und ihn die einstige Lösung des Räthsels aller Dinge ahnen läßt. Und diese Stimmung, die eine Gesammtstimmung ist, von der alle Personen und Situationen beherrscht werden, erregte auch er natürlich durch das Orchester.

Wie anders war aber dieses an Bedeutung gewachsen, seitdem ihm Rameau zuerst eine ordentliche Stellung in der Oper angewiesen, seitdem es Gluck zu höchst dramatischen Wirkungen verwendet hatte. Nicht als wenn der Instrumente soviel mehr geworden wären. Nicht einmal die Posaunen waren neu. Aber wie erfaßte der

Genius Mozart's den eigenthümlichen Charakter jedes dieser Instrumente, wie gab er ihm Leben, Geist, Bedeutung, Persönlichkeit. Und nun er die ganze deutsche Polyphonie in sich aufgenommen und von Joseph Haydn und Philipp Emanuel Bach sie zu freieren Wirkungen zu verwenden gelernt hatte, so gewann auch jedes der Instrumente Gelegenheit, seine eigene Natur in vernünftiger Rede auszusprechen, es bekam Sitz und Stimme, es bekam Melodie. Von diesem Fortschritte zeugten schon Idomeneo und die Entführung, letztere besonders in der Verwendung der einzelnen Instrumente zu komischen Wirkungen, bei Osmin und Pedrill. Allein die volle Bedeutung dieser neuen Macht bewies sich erst im Figaro. Denn da hier der zu Grunde liegende Stoff eigentlich mehr Intrigue, Witz, Satyre, also nicht eine Komik hatte, die sich musikalisch darstellen läßt, so mußte das Orchester zu Hülfe kommen, um sowohl von Anfang an die rechte Stimmung zu erregen als auch das ganze Stück hindurch sie zu erhalten. Und man muß sich nicht verwundern oder gar es tadeln, daß im Figaro eigentlich das Orchester die Hauptrolle spielt. Vielmehr ist auch hier wieder der musikalische Genius Mozart's zu preisen, dem es durch eigene Kraft gelang, für einen Stoff, der eigentlich sehr unmusikalisch war, ein Element

zu schaffen, in dem selbst das Unmusikalische, die bloße Intrigue, ja die komische Verwickeltheit der Scenen, die im Grunde nur mit dem Verstande zu begreifen ist, sich so untertaucht und verhüllt, daß wir seine Armuth an Stimmung gar nicht oder kaum empfinden. Es ist zu verwundern, wie es Mozart gelungen ist, die komische Gesammtstimmung, die den Stoff erst zur Musik und dadurch weit über seine frühere Bedeutung hinaus in das Gebiet des höheren Geistes erhebt und ihn von der Niedrigkeit der gemeinen Gesinnung loslöst, so entschieden und mit solcher Gewalt festzuhalten, daß, wer richtig empfindet, wer unbefangen sich dem Eindrucke dieser Musik hingibt, sich in keinem Puncte von einer Niedrigkeit, einer Frivolität, einem Schmutze berührt fühlt, vielmehr in seinen reinsten, höchsten Fähigkeiten angeregt und durch eine harmonische Thätigkeit seines Geistes in die idealen Sphären, in die Region der reinen Schönheit gehoben wird, wo ihn der holde Glanz der ewigen Wahrheit umstrahlte.

Das ist Figaro's Hochzeit, die erste komische Oper der Welt, die weder vorher noch nachher erreicht oder gar übertroffen worden wäre und von der wir nur scheiden, um ihre Vorzüge auf einem höheren Gebiete wieder und gesteigert wieder zu sehen.

V.

Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni.

Es gibt wohl im gesammten Reiche der dramatischen Kunst nur zwei Werke, die dem Mozart'schen Don Juan ebenbürtig zur Seite stehen, das sind Göthe's Faust und Shakespeare's Hamlet. Beide fassen zwar in Folge ihrer geistigeren Kunstart das ewige Problem, an dem die Menschheit arbeitet, tiefer, als die Mozart'sche Composition, und lösen es auch in ihrer Art tiefer und vor Allem in größerem Umfange. Allein keines der beiden übertrifft an Vollendung der sinnlichen Darstellung dieses Problemes und seiner Lösung den Don Juan, ja fast behält er an eigentlich künstlerischem Werthe den Vorzug vor beiden.

Man sollte freilich nicht vergleichen. Aber hier drängt sich unwillkürlich der Vergleich auf. Alle drei

Werke behandeln in ihrem tiefsten Kerne die ewige Frage nach dem Verhältniß des Menschen zu Gott, oder genauer die Frage nach dem Guten und Bösen. Mag es das eine beschränkter, concreter, das andere allgemeiner, das eine mehr geistig, das andere mehr sinnlich auffassen, am Ende ist doch dieses Verhältniß die Angel, um die sich, wie die Welt, so jedes der Stücke dreht. Alle drei sind Spiegelungen der Welt in einem mehr oder weniger beschränkten Raume, aber sie sind's. Sie behandeln das, was Allen gemein ist, und mag dieses bei Shakespeare mehr germanisch, bei Mozart deutsch und romanisch zugleich gefärbt sein und erst bei Göthe in einer Weise aufgefaßt werden, die zwar auch vorwiegend deutsch, aber doch am meisten allgemein menschlich ist, schließlich handelt es sich nur darum, was denn eigentlich nach menschlichen Begriffen, nach der allgemeinen Uebereinkunft der Menschen gut oder böse ist.

Allen drei Werken ist es, der eigenthümlichen Auffassung der germanischen Völker gemäß, eigen, daß, so ernst die Lösung der Frage geschieht, doch das Ganze von dem flüssigen Elemente des Humors umspielt ist, der eben zeigt, wie über all diese Lösungen, die wie die jetzige die Menschheit von je versucht hat, hinaus die Urlösung noch gefunden werden soll, noch in der Schwebe ist. Alle

drei fundiren auf einer Totalanschauung der moralischen Welt, die mit mehr oder minder Tiefe und Umfang des Blickes gethan und weiter gebildet ist. Hamlet erkennt, daß an und für sich nichts böse oder gut ist, sondern nur je nachdem wir Menschen es nehmen oder dazu machen. Faust stellt die Wahrheit dar, daß alles, was wir Böses thun oder was uns Böses geschieht, doch für den freien Geist des Menschen im Grunde nur Mittel sind, ihn fortzubilden, ihn für den Himmel zu erziehen. Und Don Juan geht zwar wie Hamlet und wie auch Faust nach der ursprünglichen und eigentlichen Fassung selbst unter, aber weniger, um zu zeigen, daß die moralische Weltordnung schließlich siegen muß, — das weiß am Ende Jeder, der ein Gefühl des Ewigen hat und wird deßhalb im tiefsten Grunde des Herzens vom Schrecklichen und vom Bösen wenig berührt, — sondern mehr, um die bisherige Auffassung, die die Menschheit vom Guten und Bösen gehabt hat, in ihrer ganzen Beschränktheit darzustellen und so eine höhere, reinere Erfassung des Guten vorzubereiten.

Am Maßstabe dieses Bildes vom Ewigen gemessen, das alle diese Drei, auch Mozart's Don Juan, in sich tragen, erscheint denn allerdings diese kleinliche, alltägliche Ordnung der Dinge, die wir Leben nennen und

an der alle drei Helden sich mehr oder weniger versündigen, durchweg als lächerlich, diese philisterhaft enge Auffassung des Guten und Bösen, von der doch der jedesmalige Bestand der Dinge abhängt, als durchaus komisch. Und während nun Hamlet, indem er sich selbst ironisirt, die ganze Welt im Spiegel einer lächerlichen Unzulänglichkeit zeigt, tritt im Faust diese ganze Weltbetrachtung als besondere Persönlichkeit, soweit das möglich ist, aus ihm lebendig heraus, und natürlich, daß Mephistopheles besonders auch der Repräsentant nicht bloß dessen, was in alle Ewigkeit böse bleibt, sondern derjenigen Auffassung, die die bisherige gemeine Welt von diesem Ferment wie alles Bestehenden, so auch der menschlichen Bildung hatte, durchaus humoristisch ist. Eine ähnliche Rolle hat dem Don Juan gegenüber sein Diener Leporello zu spielen, nur durchaus einseitiger, menschlich-beschränkter, sinnlich-drastischer. Nicht als wenn diese gemeine Bedientenseele ein Mephistopheles wäre. O nein, er ist nicht bloß wie dieser zeitweilig gemüthlich, er ist durchaus Mensch, er hat sogar Gemüth. Jene humoristische Verlachung seiner selbst, wie der ganzen Welt, besorgt Don Juan persönlich, und dadurch unterscheidet er sich von Faust und nähert sich Hamlet, obwohl er von jedem der beiden so verschieden ist, wie ausgewachsene

Menschen nur sein können. Allein etwas hat auch Leporello von jenem Teufelshumore, nur daß es nicht das wirkliche Gute ist, das er verletzt und verlacht, wie sein Herr, sondern höchstens das momentan gefrorne Gute, die Sitte. Nach dieser Seite hin ist allerdings etwas von Don Juan's Natur in ihn übergegangen. Als es sich aber um wirkliche Verspottung oder Mißachtung der Weltordnung handelt, in der Scene des steinernen Gastes, da kriecht er unter den Tisch und überläßt es seinem Herrn mit dem richtenden Weltgeiste fertig zu werden. Höchstens lindert er das Schreckliche des hereinbrechenden jüngsten Gerichtes, das man allerdings aus Mozart's Posaunentönen herauszuhören meint, durch das Lächerliche seiner Angst, durch die ungeschminkte Anhänglichkeit am physischen Dasein, der denn doch am Ende alle jene Unterscheidung von gut und böse egal ist.

Das ist nach unserer Ansicht der eigentliche Gehalt des Don Juan, und in dieser Auffassung der letzten Dinge des Lebens, nicht bloß in ihrer künstlerischen Darstellung, bewährt sich der Genius Mozart's, der nicht bloß ein reizendes Spiel geben wollte, sondern ewige Wahrheit im Gewande der Schönheit.

Die Volkssage freilich, die sich des Stoffes vom Ritter Don Juan und dem steinernen Gaste schon seit

mehr als hundert Jahren bemächtigt und ihn in mancherlei Gestalt auf dem Marionettentheater aufgespielt hatte, wußte nichts von solchen Dingen, wenn sie Freude hatte an der ungemessenen Lebenslust, an den ungestümen Genüssen und endlosen Morden ihres Helden, wie an seinem schrecklichen Ende. Auch die Dichter Spaniens, Frankreichs, Italiens, obgleich Männer wie Moliere und Goldoni unter ihnen waren und manches Einzelne in ihm hervorbildeten, hatten nicht den eigentlichen Kern des Stoffes gefunden. Ja selbst der Abbate da Ponte, der Mozart denselben anbot, mochte höchstens einsehen, welch reichen Cyclus von Scenen des wirklichen Lebens hier die Phantasie mehrerer Jahrhunderte an einander gereiht hatte und wie dieselben, da sie meistens auch sinnlich anschaulich waren, ja auf Gemüthszuständen beruhten, besonders geeignet seien zur musikalisch-dramatischen Darstellung. Aber von der Tiefe der Sage ahnte er nichts und mag höchlich erstaunt gewesen sein, als sich aus diesem fruchtbaren Keime ein so mächtig überschattender Baum entwickelt hatte, unter dessen Aesten sich gut ruhen und in Ernst und Scherz das Leben genießen ließ. Lagen doch auch die Sagen vom dänischen Prinzen Hamlet und vom Zauberer Doctor Faustus zu Jedermanns Zugreifen bereit und doch

machten erst jene großen Genien aus ihnen Werke der Menschheit.

Wie sich nun der Stoff zum Don Juan im Laufe der Jahrhunderte allmälig entfaltet, wie er hie und da Bäche und Flüsse des Völkerempfindens in sich aufgenommen hatte und so allgemach zum tiefen mächtigen Strome angewachsen war, in dem man sehr vernehmlich die Urgewalten des Lebens brausen hört, das können wir hier nicht darstellen, zumal Otto Jahn dies bereits mit gewohnter Meisterschaft gethan hat. Allein eine kurze Angabe des Inhaltes wird nothwendig sein, damit der Leser sich später orientiren kann.

Don Giovanni Tenorio, ein spanischer Ritter voll der Kraft und des Feuers, voll der übermüthigen Lebenslust, die seine Nation auszeichnet, kommt, nachdem er viel in der Welt umhergefahren und zuletzt nach hundert dergleichen Abenteuern ein adeliges Fräulein in Burgos schmählich betrogen hat, nach Sevilla und sieht dort die Tochter des Großcomthurs vom Johanniterorden, Donna Anna, zu der er sofort eine glühende Neigung faßt. Er dringt heimlich zu ihr, die ihren Verlobten Don Ottavio erwartet, in das Zimmer, und als die Getäuschte den Verletzer ihrer Ehre auf die Straße verfolgt, wo der Diener Leporello derweilen Wache

gestanden hat, und mit lautem Geschrei ihren Vater zur Bestrafung des Uebelthäters herbeiruft, kommt es zwischen diesem und Don Juan zu einem Kampfe, der mit dem Leben des Comthurs endet. Der Mörder flieht, ohne daß Donna Anna ihn erkannt hätte. Ueber der Leiche ihres Vaters fordert sie den herbeigeeilten Don Ottavio auf, Rache an dem Verräther zu nehmen. Dieser schwört ihn zu verfolgen.

Don Juan derweilen, unbekümmert um einen Handel, der ihm nicht das erste Mal begegnen mochte, folgt dem Zuge seiner ungesättigten Natur. Er findet auf der Straße eine Schöne, traurig, klagend um den verlornen Geliebten, den ungetreuen Bösewicht. Mitleidig macht er sich an sie heran, entflieht aber, als er die verlassene Donna Elvira erkennt, die eben von Burgos ankommt, um ihren Verführer zu suchen. Er überläßt sie seinem Diener, der nicht umhin kann, der Armen zum vermeintlichen Troste zu sagen, daß sie die Erste nicht sei, die ein solches Loos treffe, und dabei das ganze Verzeichniß der Schönen entfaltet, die sein Herr geliebt habe.

Dieser aber, den wir ja in seiner ganzen Natur voll und groß schauen müssen, damit wir Antheil nehmen an solcher Kraft der Sinnlichkeit, findet derweilen wieder etwas für seine Leidenschaft, und diesmal ist er wenigstens

zunächst nicht angeführt. Es ist Zerline, ein Bauernmädchen, die mit ihrem Bräutigam Masetto und einem lustigen Bauernchor herbeigetanzt kommt, um Hochzeit zu feiern, und nun sofort von dem edlen Ritter Don Juan angehalten wird. Leporello erhält Auftrag, die Zimmer herzurichten, denn Don Juan selbst will in seinem naheliegenden Casino das Fest geben. Der Chor entfernte sich und auch Masetto trollt, von Leporello gezupft, murrend ab. Don Juan gewinnt das arglose Mädchen bald, aber da erscheint ihm zum Unglück wieder die Dame aus Burgos und nimmt die schon der Neigung des Herrn frohe Kleine zu sich, ihr scharfe Moral predigend gegen den Verführer. Diese entfernt sich dann eilig zu ihrem Masetto, und als nun Donna Anna und Don Ottavio auftreten und Elvira beginnt, auch diese über Don Juan aufzuklären, sucht er sich revangirend und zur eigenen Rettung sie als verwirrten Kopfes darzustellen. Elvira läßt sich nicht beirren und äußert ihren Zorn sehr lebhaft, so daß Donna Anna und Ottavio stutzig werden. Schließlich aber überredet er Elvira dennoch, mit ihm zu gehen, worauf er sie nach einigen kurzen Worten der Entschuldigung rasch verläßt. Er weiß sich ja ein anderes Plätzchen, um die Sorgen, die eigentlich ein fremder Tropfen in seinem Blute sind,

wegzubaden oder vielmehr sich für diese Widrigkeiten zu entschädigen.

Aber Donna Anna hat ihn erkannt, den Verbrecher jener Nacht, den Mörder ihres Vaters, und erzählt in stürmischer Erregung den ganzen Vorgang, indem sie nun mit fliegender Hast, mit unwiderstehlicher Gewalt zur Rache drängt. Don Ottavio verspricht der Wahrheit der Sache nachzuforschen.

Don Juan derweilen wiederum, ahnungslos für das Gewitter, das sich über seinem sündigen Haupte zusammenzieht, lebt seiner Lust, ja als sollte diese jetzt unmittelbar vor dem Untergange erst den höchsten Grad des übermüthigen Bewußtseins in ihm erreichen, singt er ein Lied von Wein und Mädchen und aller Freude des Daseins, das mit der Gewalt seiner Töne jauchzend an die Decke des Himmels schlägt und dort dröhnend die Geister der Rache erweckt, die wohl zusehen können, wie der Mensch sich der sinnlichen Natur, die ihm gegeben, nach all ihrer Kraft und Fülle freut, aber nicht, daß er sich ihrer rühmend überhebt und wähnt mit seiner kleinen Faust in den Lauf des Weltalls eingreifen zu können. Zerlinchen unterdessen versöhnt sich wieder mit ihrem Hochzeiter und verspricht, sich vor dem Herrn zu hüten. Nachher gelingt es ihr aber doch

nicht ganz, der Verführung Eines, an dem so Alles Mann ist, zu widerstehen.

Das Fest in Don Juan's Casino beginnt. Nach der Sitte der Zeit erscheinen auch Masken, es sind die Rächenden, Donna Anna, Ottavio und Elvira. Sie beten im Bewußtsein, der moralischen Ordnung der Dinge zu dienen, zu Gott um Beistand, daß sie den kühnen Missethäter entlarven möchten. Dieser aber arrangirt Tänze um Tänze, und als Alles recht im Gange ist, zieht er Zerlinchen ins Seitengemach. Aber Masetto bemerkt ihre Abwesenheit sogleich, und als Zerline, von der übergroßen Freundschaft des Herrn übel berührt, laut um Hülfe ruft, drängen die anwesenden Rächer auf die Thüre des Cabinets zu. Heraus tritt dann, abermals betrogen, aber in schneller männlicher Fassung, der edle Ritter, mit gezücktem Schwerte den Verführer Leporello bedrohend. Allein dieser Ausweg hilft nichts, man dringt auf Don Juan ein. Er aber, der sich jetzt erst seiner vollen Kraft und Ueberlegenheit über alle bewußt wird, der „schwarze Missethäter", schreit ihnen entgegen: „Tobt und raset all ihr Thoren, der Gefahr, ich trotze ihr," und schlägt sich mit Muth durch die kleine Schaar hindurch. Allein in ihren Drohungen war bereits etwas von den Donnern des

Gerichtes laut geworden: „Horch wie Furien um dich heulen, horch wie Donner dich ereilen," und ist er diesmal auch glücklich der Gefahr entgangen, die Schlinge zieht sich um so fester.

Der zweite Act beginnt mit einem Streite zwischen Diener und Herrn, Leporello will nicht bleiben, weil Don Juan ihm mit dem Tode gedroht hat, läßt sich aber mit Gelde gar leicht wieder versöhnen und leistet nun auch sogleich wieder bei den Heldenthaten seines Herrn hülfreiche Hand. Sie befinden sich in der Nähe von Elvirens Hause, und Don Juan gedenkt ihr Kammermädchen, das er schon am Morgen gesehen, herauszulocken. Als nun die Herrin selbst klagend auf dem Balkon erscheint, benutzt er die Gelegenheit, sie aus dem Hause zu entfernen, indem er ihr in den süßesten Worten seine Reue erzählt und um Liebe bittet, derweilen aber Leporello, mit dem er rasch die Kleider gewechselt hat, agiren und ihn, als die Leichtgläubige hervorkommt, mit ihr allein läßt. Leporello sucht sich mit verstellter Stimme gegen Elvirens Vorwürfe zu vertheidigen und als er nun sogar zärtlich werden will, macht Don Juan Geräusch und verjagt das Pärchen in das Dunkel der Bäume. Sogleich bringt er sein Ständchen in den Tönen unwiderstehlicher Verführung. Allein wiederum

wird ihm, wie schon den ganzen Tag, sein Spiel verdorben. Es erscheint Masetto mit seinen Kameraden, alle bewaffnet, um Don Juan zu suchen und zu tödten. Dieser aber, wie immer rasch entschlossen und Herr der Situation, benutzt die zufällige Verkleidung, um sich als Leporello der Verfolgung anzuschließen, ja sie zu leiten. Er vertheilt die Bauern und bemerkt ihnen, wo ihr Feind zu finden sei: er wandle mit einem Mädchen dort im Walde, an Mantel, Hut und Schwert würden sie ihn sogleich erkennen. „Masetto geht mit mir, noi far dobbiamo il resto, e già vedrai cos'è.“ Und Masetto erfährt auch, wie es gehen wird. Als er mit Don Juan allein, nimmt dieser ihm, um sie freundlichst zu untersuchen, seine Waffen ab und prügelt ihn dann gehörig durch. Auf sein Klagen kommt Zerlinchen herbeigelaufen und tröstet den armen Getäuschten mit dem Troste reinster Zärtlichkeit, ihm seinen Rachedurst scherzhaft verweisend.

Die umhersuchenden Bauern aber haben das zärtliche Pärchen aus einander gejagt. Sie kommen beide in das Dunkel des Gartenhauses, Elvira ihren vermeintlichen Gatten ängstlich suchend. Doch dieser, als er Elviren bemerkt, strebt das Freie zu gewinnen, und froh endlich die Thüre gefunden zu haben,

will er entschlüpfen, als unerwartet unter hellem Fackelscheine Don Ottavio und Donna Anna eintreten. Leporello schleicht ins Dunkel zurück, Don Ottavio sucht seine geliebte Braut zu trösten über den Verlust ihres Vaters, sie äußert in den Tönen tiefster Klage einen Schmerz, der die Seele mit allem Weh der echten Rührung ergreift. Elvira derweilen fährt fort nach ihrem Gatten zu spähen und Leporello versucht wiederum zu entwischen. Allein zum zweiten Male wird sein Bestreben vereitelt, und zwar diesmal durch den Eintritt von Masetto und Zerlina, die Don Juan suchen und ihn jetzt gefunden zu haben wähnen. Leporello wird ans Licht geführt und fleht unter den jämmerlichsten Ausdrücken der Furcht um sein Leben, er erzählt die ganze Geschichte und läuft dann rasch davon.

So abermals getäuscht macht sich nun Don Ottavio selbst auf, den Verbrecher zu strafen. Dieser hat sich auf den Kirchhof geflüchtet und wartet ungeduldig seines Dieners, den er hierher bestellt hat. Leporello springt über die Mauer und erzählt die Noth, die er wiederum erlitten und der er wieder kaum entgangen. Da plötzlich, während sie lachen und plaudern, ertönen mit mächtiger Stimme die Worte: „Zu lachen wirst du aufhören vor dem Morgenroth.“ Und als sie

verwundert aufhorchen und Don Juan fragt: „Wer geht da, wer geht da?“ erschallt es wiederum: „Ruchloser, Verwegner, laß den Todten den Frieden.“ Sie schauen umher, wer da sei, Don Juan erblickt eine Reiterstatue und nöthigt den zu Tode erschrockenen Diener, deren Inschrift zu lesen. Leporello liest: „Die Rache erwartet meinen Mörder.“ Es ist der Großcomthur, der hier begraben liegt, und Don Juan, in der Tollheit seines Uebermuths, der durch die heutigen Mißfälle nur gesteigert ist, trägt Leporello auf, den edlen Herrn zu Tische zu laden. Unter Zittern und Zagen gewinnt dieser nur durch das gezückte Schwert seines Herrn den Muth, die Einladung vorzubringen. Die Statue nickt mit dem Kopfe. Das ist zu viel, Leporello sinkt fast in die Erde vor Schrecken, auch Don Juan ist verwundert und fragt, um sich selbst zu vergewissern, ob die Sache richtig sei, mit lauter Stimme die Statue nochmals. Sie antwortet vernehmlich: Ja! Da stutzt auch Don Juan und verläßt mit dem zähneklappernden Leporello eilig den Kirchhof, — damit das Mahl zeitig gerichtet werde.

Nun drängt die Katastrophe immer näher herbei, eine schwüle Luft lag bereits über der letzten Scene, allein Leporello's komische Angst ließ sie weniger empfindlich sein.

Don Juan empfindet sie gar nicht. Mit der heitersten Laune beginnt er inmitten seiner Freunde und seiner Schönen das Mahl. Für die entgangenen Freuden des Tages labt er sich mit unerschöpflich frischen Sinnen an den Freuden der Nacht und vergißt froh genießend seine Kirchhofsscene wie die verschiedenen Unfälle, die ihm heute widerfahren. Die Musik spielt ihm ihre frohesten Weisen, und er spaßt mit seinem Diener, der nur auf Nascherei bedacht, ebenfalls der vorherigen Aengste und Schrecken nicht gedenkt. In diesen Trubel der Sinnenlust dringt unerwartet Elvira, schwarzgekleidet, dringenden Flehens. Sie will, der Leidenschaft und ihrer Täuschungen müde, in ein Kloster gehen, jedoch vorher noch den Mann ihrer Liebe zur Besserung ermahnen. Auch ihre Bitten verrathen, wie vormals ihre Vorwürfe, die unauslöschliche Neigung ihres Herzens, und sie mag ihn nicht verloren sehen, den sie so heiß geliebt. Es ist wie die letzte sittliche Mahnung, die irdischer Seits an Don Juan ergeht, die Liebe könnte ihn retten, wie sie den Faust rettet. Allein trotzigen Uebermuthes stößt er sie von sich, höhnend bietet er Elviren an, mit ihm zu speisen, was selbst den Leporello gelinde empört, und singt den Preis der Sinnenlust und des Lebens-genusses lauter als selbst Elvira ihren Abscheu vor

diesem „erschrecklichen Beispiel von Schlechtigkeit" aussprechen kann.

Nun eilt Elvira von dannen, wendet aber mit einem entsetzlichen Schrei vor der einen Thüre um und entflieht durch die andere. Auf Don Juan's Befehl geht Leporello an die Thüre um zu schauen, was vorgeht und kehrt mit gleichem Ensetzen zurück. Vor Zittern kann er kaum die Worte hervorbringen, daß draußen die Statue des Comthur's wirklich die Treppe heraufkomme und mit steinernen Beinen furchtbar auftappe. Don Juan befiehlt zu öffnen, Leporello ist dazu vor Furcht außer Stande, da geht der Herr selbst zur Thüre und fährt erschrocken zurück, als Leporello allerdings die Wahrheit gesagt hat.

Der Comthur tritt ein. Don Juan befiehlt ein neues Mahl. Der Comthur verhindert es, andere Sorge führt ihn hernieder. Don Juan fordert ihn auf zu reden, sein Begehren zu sagen. Der Comthur bringt seine Gegeneinladung vor, Don Juan nimmt sie entschlossen an: ho fermo il core in petto, non ho timor, verro! Der Comthur fordert die Hand zum Pfande. Don Juan reicht sie hin und fährt erschrocken auf: die Hand ist kalt wie Eis. Der Comthur fordert ihn auf sich zu einem besseren Leben zu bekehren.

Don Juan verhöhnt im Uebermuth der Verzweiflung den vecchio infatuato. Der Comthur dringt mehr auf ihn ein, Don Juan beharrt bei seinem Trotze; sie wechseln in mächtigen Tonschritten mit einander das Sì und das Nò, bis der Comthur ausruft: Nun ist die Zeit vorbei! — und unter Blitz und Donner versinkt. Sogleich stürzen die Geister der Verzweiflung auf den verstockten Bösewicht los und zerren ihn in den Abgrund.

Zum Schluß treten die übrigen Personen des Stückes wieder auf, um den perfido zu suchen, und Leporello, der vor Schrecken fast den Verstand verloren, sich unter dem Tische versteckt und immerfort zwischen die Reden der beiden Mächtigen hineingeplappert hatte, kriecht nun hervor und erzählt seines Herrn erschrecklichen Untergang. So sind Alle gerächt und Don Ottavio bittet Donna Anna, ihm ihre Hand nicht länger zu versagen. Sie verlangt noch ein Jahr der Trauer. Donna Elvira wiederholt ihr Vorhaben, fortan die Einsamkeit zu suchen. Masetto und Zerlina wollen mit einander nach Hause gehen und zu Nacht essen, und Leporello geht ins Wirthshaus, sich einen bessern Herrn zu suchen. Vorher aber versammeln sich alle sechs, nachdem sie so den Zuschauer über ihre Zukunft beruhigt haben, ihn auch noch in aller Heiterkeit mit dem alten Liede zu erfreuen:

Questo è il fin di chi fa mal,
E dei perfidi la morte alla vita è sempre ugual.

Dann fällt der Vorhang und der Zuschauer geht getrost nach Hause, nachdem er ein Werk gesehen, das ihn mit Allem, was die Erde an Freude und Leid bietet, in eine unmittelbar theilnehmende Berührung gebracht, das seine Seele erschüttert hat in Scenen des Entsetzens, sein Herz erfreut in Bildern der schönsten Lust des Lebens, das ihm des Menschen Inneres im Guten wie im Bösen enthüllte, das ihm die Leidenschaften jeder Art zeigte, den Zorn, den Haß, die Rache und vor Allem die Liebe, die Liebe in tausend Gestalten, das ihn dann endlich aus dem bunten Treiben der Erde hinaus führte in eine höhere Welt und ihn die Gesetze des Alls ahnen ließ, das ihm zur handgreiflichen Wahrheit machte, wie über Allem, was ist, ein Hohes, ein unantastbar Göttliches schwebt und dem Bösen Vernichtung und dem Guten ewiges Heil gewährt. Mit dieser Gewißheit scheidet er und ist bereichert und gestärkt zugleich, und so ist auch dieses Werk Mozart's als eines von denen zu nennen, mit denen die Menschheit für ewige Zeiten bereichert ist und das einen Fortschritt in der Entwicklung des menschlichen Geistes bezeichnet. Ehe wir aber nun dieses, was ewig an dem Werk ist, näher betrachten,

wollen wir erst noch das ausscheiden, was davon der Zeit und ihrer besonderen Anschauungsweise angehört.

Zunächst wird es Manchen wundern, wie ein Werk, das mit solcher Entschiedenheit stets an der Darstellung der lebendigen Wirklichkeit festhält, mit einer so trivialen Moral schließen kann. Allein darauf sei bemerkt, daß abgesehen von der Neigung des vorigen Jahrhunderts zu Sentenzen, bei diesem Stoffe die Gewohnheit einer langen Zeit waltete. Denn da dieses Stück, dessen sonderbarer Inhalt leicht Anstoß erregen konnte und das man dennoch gern sehen wollte, nur dadurch aufrecht erhalten werden konnte, daß man es als eine moralische Komödie darstellte, so mußte ihm eine solche Sentenz angehängt werden. Ja diese äußerliche Art genügte jener Zeit so sehr, daß auf diese Weise das Ganze gar für ein Stück genommen wurde, in welchem die Würde und Heiligkeit der Religion dargethan werde, so daß dasselbe sogar besonders in der Allerseelenoctav aufgeführt wurde. Hatte es doch in seiner ursprünglichen Fassung manche speziell dem spanisch kirchlichen Bewußtsein angehörigen Züge, wie den, daß Don Juan, bevor er stirbt, noch nach dem Beichtiger verlangt, und dergleichen. Auch Mozart's Musik klingt in diesem Satze sehr vernehmlich an die Weise der Kirche an.

Sodann aber scheint es überhaupt dem Zuschauer überflüssig, daß nach Don Juan's Untergang die Personen des Stückes nochmals auftreten, da doch mit dieser Katastrophe bereits Alles abgethan ist. Und mit gutem Grunde wird dieser letzte Satz heutzutage ganz weggelassen. Zu Mozart's Zeit aber war es Sitte, am Schluß der Oper nochmals alle Personen zu einem Ensemble zu vereinigen, und zumal eine opera buffa, als welche der Dissoluto punito figurirte, konnte nicht anders als in heiter beruhigender Weise geschlossen werden. Eine andere Art Oper als die zwei italienischen, opera seria und opera buffa, gab es derzeit nicht, und so sehr auch Mozart die unendliche Verschiedenheit dieses Werkes von der italienischen Weise fühlte, ja sie absichtlich erstrebt hatte, so war er doch zu sehr Kind seiner Zeit und seiner Natur nach geneigt, den Gewohnheiten derselben nachzugeben und nur innerhalb dieser Gränzen seinen Genius walten zu lassen, daß es ihm auch diesmal nicht einfiel, von der gewohnten Weise abzugehen. Allein ohne als Reformator aufzutreten, reformirte er die Oper von Grund aus, indem er ihr mit einem neuen Lebensgehalte neue Formen gab.

Auch im Uebrigen ist das ganze Werk voll von jenen kleinen realistischen Zügen, die der Zeit angehören,

und sie sind es, die dem Ganzen den wunderbaren Zauber des wirklichen Daseins verleihen, indem sie andrerseits wiederum der musikalischen Darstellung die wirksamsten Motive an die Hand geben. Es ist nicht unsere Aufgabe, diese reizende Eigenthümlichkeit des Don Giovanni näher zu verfolgen, da wir uns vielmehr vorzüglich auf den neuen Geist richten wollen, durch den diese Oper bedeutsam ist. Allein einiges Wenige ist auch nach dieser Seite hin anzumerken, damit wir das Ganze besser verstehen.

Zunächst gehört die gesammte Lebensluft, in der das Stück athmet, der Zeit Mozart's an. Er hat es auch diesmal wie im Figaro durchaus verschmäht, dem Stücke ein spanisches Nationalcostüm zu leihen, wohl wissend, daß der Stoff, obwohl auf spanischem Boden gewachsen, doch bereits Allgemeingut der Menschheit geworden war, als er ihn ergriff, um ihm die Vollendung zu geben. Ob also gleich Don Juan selbst sowie auch Donna Elvira spanische Gluth der Leidenschaft und kühne Entschlossenheit und das Adlige der spanischen Etiquette sich bewahrt haben, so ist doch der Ton des Verkehres, sowie die ganze Anschauungsweise der Personen, besonders die leichtfertige Auffassung des Lebens und der Liebe bei Don Juan durchaus auch dem vorigen Jahrhundert angehörig

und von derselben Art wie im Figaro und Wilhelm Meister. Und dies gibt dem Ganzen neben der Anmuth der Bewegung zugleich die edle, freie Haltung, die den Verhältnissen jener Zeit eigen war. Allein es lebt hier bereits auch der tiefe Ernst in der Auffassung der sittlichen Grundlagen des Lebens, der in Werken wie Lessing's Emilia Galotti und Schiller's Räubern die Nation innerlich ergriffen hatte. Don Juan selbst hat, abgesehen von seiner spanischen Ritterlichkeit, ganz die Art und Weise des vorigen Jahrhunderts, das in den höheren Sphären der Gesellschaft so durchaus einzig auf jedwede Art von Genuß gerichtet war, daß eine Rücksicht gegen den Bestand der sittlichen Verhältnisse gar wenig galt. Er denkt nur an sich und die Befriedigung seiner Begierden, und daß diese recht sinnlicher Natur sind, nur auf Liebe, Wein und Leben gerichtet, unterscheidet ihn nicht sehr von der Weise der damaligen Vornehmen überhaupt, die freilich auch zugleich meist Kunstliebhaber waren. Diese Unerschöpflichkeit seiner sinnlichen Kraft aber, die allerdings noch etwas an seine Heimath erinnert, diese naive Frische des Genießens, sowie sie uns Mozart's Töne zur Wirklichkeit machen, ferner die Heftigkeit seiner Triebe, die in der Liebe wenigstens zuweilen an das Geistige im Menschen anstreifen, sodann aber

der edle Anstand, die ritterliche Art und vor Allem der unzerstörbare Muth machen ihn fähig, auch ein Gegenstand der Kunst zu sein, da er sonst bloß verächtlich wäre. Leider verstehen es unsere Sänger meistens nicht, diese Weise des feinen Cavaliers, die in der That mit seiner sonst nicht eben edlen Natur versöhnt, so darzustellen, daß man es nun auch glaubt, was man sieht, wie er eine so bezaubernde Wirkung auf jedes Frauengemüth ausübt. Selten nur leihen sie ihm den edlen Anstand, mit dem das vorige Jahrhundert die Sinnlichkeit wenigstens anmuthig und verführerisch zu machen wußte, und so kommt der Zuschauer nur selten zu dem Bewußtsein, daß auch die bloße Kraft der sinnlichen Leidenschaft, zumal wenn sie im Gewande der Liebe auftritt, ein Recht haben konnte, von dem großen Meister der Töne in reizendster Gestalt verewigt zu werden.

Hier nun führt uns die Betrachtung über das, was bloß der Zeit Mozart's angehört, hinaus. Allerdings kannte Mozart die ganze leichte Lebensanschauung seiner Zeit und theilte sie auch in einem gewissen Maße. Sonderlich war man in Wien dazumal nicht gerade streng in Beurtheilung von allerlei Liebeshändeln, die uns jetzt etwas bedenklich vorkommen möchten. Und auch Mozart wird kein Sittenrichter gewesen sein. Das lag nicht in

seiner Natur. Wir werden später noch darauf zu sprechen kommen. Allein denen, die ihn um der Erschaffung jenes Werkes willen nun selbst für einen „Don Juan“ zu halten sich berechtigt glauben, sei außer der allgemeinen Bemerkung, daß des Dichters Dichten nicht auch sein Leben ist, nur das Wort entgegengehalten, welches er zur Zeit der ersten Aufführung des Don Juan von Prag aus an seinen Freund Gottfried von Jacquin in Wien schrieb: „Nun, liebster Freund, wie befinden Sie sich? Ich hoffe, daß Sie sich alle so wohl und gesund befinden mögen wie wir; am Vergnügtsein kann es Ihnen, liebster Freund, wohl nicht fehlen, da Sie alles besitzen, was Sie sich in Ihren Jahren und in Ihrer Lage nur wünschen können! besonders da Sie nun von Ihrer vorigen etwas unruhigen Lebensart ganz zurückgekommen scheinen. Nicht wahr, Sie werden täglich mehr von der Wahrheit meiner kleinen Strafpredigten überzeugt? Ist das Vergnügen einer flatterhaften, launigten Liebe nicht himmelweit von der Seligkeit unterschieden, welche eine wahrhafte, vernünftige Liebe verschafft? Sie danken mir wohl gar öfters so in Ihrem Herzen für meine Belehrungen! Sie werden mich noch ganz stolz machen! — Doch ohne allen Spaß, Sie sind mir doch im Grunde ein bischen Dank schuldig,

wenn Sie anders der Frl. N. würdig geworden sind, denn ich spielte doch bei Ihrer Besserung oder Bekehrung gewiß nicht die unbedeutendste Rolle."

Mozart war damals einunddreißig Jahre alt und seit fünf Jahren verheirathet. Er liebte seine Constanze von Herzen, denn ob sie gleich nichts ahnte von dem Genius, dem sie zur Seite wandelte, so gab sie doch seinem Gemüthe die schöne Nahrung einer zärtlichen Neigung. Aber er hatte ein Mädchen gekannt, dem auch von seinem Genius eine Ahnung nicht ferne geblieben war, er hatte sie kennen gelernt in den Jahren, wo ihm selbst erst das Bewußtsein von dem reichen Schatze, der in des Menschen Seele verborgen liegt, aufzugehen begann, und er hatte die Empfindungen getheilt mit dem Wesen, das er liebte, da sie selbst in dem eben knospenden Aufwachen des Innern lebte. Es war Aloysia Lange, Constanzens ältere Schwester und an geistiger Begabung ihr bedeutend überlegen. Dieses Wesen, dem Mozart seine ganze Seele geschenkt, um dessen willen er mit der ganzen Energie seines Geistes sich damals in Paris abgemüht hatte, um zu einer sicheren Lebensstellung zu gelangen, zu dem ihn eine Sehnsucht erfüllte, die in den Compositionen jener Zeit einen wunderbar schönen Ausdruck gefunden hat, am schmerzlichsten, erregtesten

in dem Finale der Klaviersonate in A moll, die er damals in Paris schrieb, — dieses Wesen hatte ihn dann verlassen, hatte ihn in seiner heißen, treuen innigen Liebe betrogen, und das vergaß er nie.

Aber es sollte noch ein Anderes dazu kommen, um ihn ganz von den Menschen abzulösen und seinen Blick für die Betrachtung derselben frei zu machen. Auch sein Vater verkürzte ihn um seine Liebe, wie jenes Mädchen es gethan. Auch er verstand nicht den Genius, den er die Zeit der Kindheit hindurch auf ebenen Wegen herrlich geleitet hatte, er verstand nicht die tiefsten Regungen, die innersten Bedürfnisse seiner Natur. Denn als der Sohn nach Wien übergesiedelt war und nun dort, fern von den Seinen, bedacht war, sich einen eigenen Herd zu gründen, um in der Hingebung eines Weibes den Ersatz zu finden für so manches, was ihm das Leben noch immer ungerecht entzog, und Befriedigung für sein liebebedürftiges Gemüth, so trat der Vater diesem tiefen und so unendlich berechtigten Drange des Herzens entgegen, indem er bloß mit dem verständigen Auge der äußeren Lebenserfahrung schauend die tieferliegenden Bedingungen übersah, von denen das innere Dasein eines Menschen abhängt. Er freilich fühlte nicht, was dem Sohne innen fehlte und was er sich durch die Verbindung

mit einem treuen, zärtlichen Weibe wiedergewinnen wollte. Er fühlte nicht den tiefen Riß, den die zerstörte Jugendliebe in des Sohnes Herz gemacht hatte, und konnte es auch nicht so schmerzlich fühlen, wie sein Sohn, daß die Welt fort und fort seinem innersten Wesen und schönsten Wirken die volle Anerkennung versagte. Die Folgezeit freilich hat bewiesen, daß der Sohn Recht hatte, sich selbst unter so unsicheren Verhältnissen ein Weib zu wählen. Denn der Schatz der zärtlichen Liebe, den er von ihr empfing und über sie ausschüttete, war bei aller Noth des äußeren Lebens doch der Quell, aus dem sein Gemüth sich immerfort wieder Friede, Freude und Heiterkeit trank.

Allein der Vater, nicht zufrieden, seine Einwilligung zu jener Verbindung ungebührlich lange zurückzuhalten, entzog nun fortan dem Sohne die zärtliche Neigung, die er von je in so seltener Weise bewährt hatte. Er handelte nach dem Maße seiner Einsicht und nach dem Zwecke, den er für den ersten erkannte, seinem Sohne die äußere Selbständigkeit zu verschaffen, während dieser den Gesetzen seiner Natur folgend mit der Kraft des gesunden Instinctes zu dem griff, was ihm innerlich weiter half und sein ganzes Wesen zu dem ausreifen ließ, was er in der Welt werden sollte. Und diesen

höchsten Endzweck mußte nun auch der Vater willenlos unterstützen. Denn da auch er fortan dem weichen Herzen des Sohnes die Liebe entzog, die dieser jetzt erst recht verdient zu haben glauben mußte, weil er ja nach seinem innersten Gewissen gehandelt hatte, so löste er ihn auch nach dieser Seite hin von den Menschen los, und da auch Täuschungen in der Freundschaft in Mozart's Leben häufig nun vorgekommen waren, so gedieh er allmälig zu dem schönen Zustande des Gemüthes, wo der Mensch keine Nothdurft mehr zu den Menschen hat, wo er sie um seines Innern willen nicht mehr nöthig hat und deßhalb ihnen sowohl in der Zuneigung als in der Beobachtung frei gegenübersteht. Und daß nun trotz der herbsten Täuschungen, die das Gemüth erfahren kann, trotz des Verlustes einer reinen Jugendliebe und einer Vaterliebe, wie sie selten vorkommt, — denn „gleich nach dem lieben Gott kommt der Herr Papa", war zeitlebens sein Spruch gewesen, — daß Mozart nun dennoch bis an das Ende seines Lebens unendlich liebevoll gegen Jedermann blieb und auch darin unter den großen Männern hervorglänzt wie ein Stern, das ist zwar ein Beweis seines herrlichen Gemüthes, allein für uns hier weniger bemerkenswerth, als die Freiheit auch des beobachtenden Geistes, die Mozart seitdem wie für alle Dinge der Welt, so vor

Allem für die inneren Zustände, für die Charaktereigenthümlichkeiten der Menschen gewann und so ein Maler der Seele ward, dem außer Shakespeare und Göthe keiner ebenbürtig zur Seite steht. Und wiederum seine Liebe zu den Menschen, die nun als eine freie That erschien, weil sie nicht mehr Bedürftigkeit des eigenen Herzens war, öffnete ihm der Menschen Seelen, daß er hineinschaute wie in ein Buch und daraus ablas, sie standen vor ihm in ihrer ganzen nackten Wahrheit und er nahm von ihnen die Einzelnheiten, aus denen sich in seinem schaffenden Geiste ein Menschenbild, ein neues Bild des Menschen, neue Ideale, neue Vorbilder der Menschheit in herrlicher Vollendung gestalteten. Er kannte sie nach ihrer Art, er hatte nun die Fähigkeit gewonnen, Geister zu unterscheiden, und da er von Jugend auf durch unablässigen Fleiß bereits aller Mittel seiner Kunst vollständig Herr war, so darf es uns nicht wundern, daß er fortan mit einer unvergleichlichen Leichtigkeit Gestalten bildete, an denen die Gegenwart wie die Zukunft sich nähren und freuen.

Verwundersam ist nicht sein musikalisches Treiben. So einzig es in der Kunstgeschichte dasteht, es ist doch aus der außerordentlichen Begabung und einer seltenen Erziehung und Bildung noch einigermaßen zu begreifen.

Verwundersam ist uns unendlich mehr der Blick, den Mozart für die Menschen hatte, und wie er ihn gewonnen, liegt bei ihm in einem Dunkel fast wie bei Shakespeare, während Göthe selbst uns über die Prozesse seines Innern aufgeklärt hat. Eine gleiche Beherrschung sämmtlicher Tonmittel haben wohl vor wie nach Mozart auch andere Meister besessen, keiner aber so wie er die Fähigkeit, in den Strom des wirklichen Lebens zu greifen und uns vollgeschöpfte Becher zu reichen. Und nun komme einer her und wolle es zu entschuldigen suchen, daß jener Meister so viel „lebte", daß er unabläßig stets mitten im Strome zu schwimmen bemüht war. Da sagt der Eine: Er mußte reiten und Billard spielen und kegeln, um sich von der immensen Geistesanstrengung des Schaffens zu erholen; der Andere: er mußte Gesellschaft bei sich haben, ins Weinhaus gehen und auf Bälle, um neue Anregung zu gewinnen. Was geht es uns an, wie und wo der Genius arbeitet! Wenn er nur die Wunderdinge zu Tage bringt, mag er sie beim Wein oder Tanz oder Billard ergriffen haben, das ist gleichgültig, er folgt im Schaffen wie in seinem ganzen Thun und Treiben dem eingebornen Gesetze seiner Natur, das allerdings in hundert Punkten von den Erfordernissen einer vernünftigen, regelmäßigen oder

auch gewöhnlich moralischen Existenz abweichen mag. Nichts hier ist so thöricht, als entschuldigen, daß Mozart so oder so gelebt habe. Wer es verstanden hat, sein Leben so wie dieser Herrliche mit den würdigsten Werken des Geistes wie des sittlichen Willens und der Liebe zu erfüllen, der hat den Endzweck des Erdendaseins erreicht und sollte frei sein von der kleinlichen Beurtheilung nach den Sittenregeln einer kurzen Gegenwart. Ob ihn das scheinbar Maßlose in seinem Leben wie in seinem Schaffen frühzeitig aufgerieben, was macht's! — Er ist doch nicht vor der Zeit gestorben, er starb, als er fertig war. Er starb, als er seine Sendung, sein Dasein erfüllt hatte. Wollen wir mit ihm rechten, daß er jetzt, wo er auf der Höhe seiner Kraft steht, im Schaffen wie im Genießen die volle, reiche Lebensfluth suchte, in der er sich ausdehnen und aus dem Vollen schöpfen konnte? Er gewann dafür, daß er seine Gestalten aus ganzem Holze zu schnitzen und in seinen Werken die Füllen des irdischen Treibens, den Grund des Lebens aufzudecken vermochte. Und wir, wir wollen ihm dafür danken und froh sein, wenn es uns nur in etwa gelingt, deutend und ausführend den Spuren seines wunderbaren Geistes zu folgen.

VI.

Die geistige Bedeutung des Don Juan.

Der Menschen mannichfache Leidenschaften, überhaupt das bunte Treiben des wirklichen Lebens ist es, was im Don Juan wie im Figaro zu einem anschaulichen Bilde zusammengefaßt wird. Was die damalige Menschheit wirklich beschäftigte und die Art und Weise, wie sie ihre Freuden betrieb, stellen diese beiden Opern dar, und weil sie diese Wirklichkeit in überaus reicher und lebendiger, in vollendet dramatischer Weise darstellen, so übertreffen sie nicht bloß die gewohnte Art der damaligen dramatischen Musik, sondern sie reihen sich zugleich neben die Werke, die als ein Spiegel einer bestimmten ganzen Zeit zugleich ein Spiegel der Menschheit werden. Es unterscheiden sich aber diese beiden Werke, die nicht viel mehr als ein Jahr auseinanderliegen, in einer sehr bemerkenswerthen

Art von einander dadurch, daß der Don Juan, obwohl bei demselben Bestreben, wie der Figaro, bei der Auffassung und Darstellung des wirklichen Lebens beharrend, doch eben diese Wirklichkeit in einer mannichfaltigeren und zugleich tieferen Weise erfaßt und obendrein bereits auf das, was über allem Sein schwebt, auf das ewige Gesetz der sittlichen Ordnung der Dinge, auf den großen Gang der Welt vernehmlich hinweist. Der Don Juan entfaltet mit den heftigeren größeren Leidenschaften, die sein Inhalt bietet, mit den tieferen, an das Tragische nahe heranreichenden Conflicten seiner Personen auch erst das eigentliche Pathos, dessen die Musik fähig ist, und ob er gleich dem Figaro gegenüber hinwiederum immer noch einen mehr ethischen Charakter hat, so erscheint er doch im Vergleich mit dem letzten dramatischen Werke Mozart's, der Zauberflöte, rein als ein Spiel der menschlichen Leidenschaften, das die endliche Lösung des ungeheuren Zwiespaltes im Leben zwar ahnen läßt, indem das Himmlische, Ueberirdische ja sichtbarlich in das Irdische hineingreift, allein in dieser Lösung unendlich weit hinter der Musik der Zauberflöte zurückbleibt. Erst in dieser gibt Mozart das, was er als letztes Resultat aus dem Leben herausgezogen hat, den eigentlichen, echten Sinn des Lebens, soweit er ihn gefaßt hat. Im Don

Juan stellt sich das Leben noch in seiner Eigenheit dar und über seinen letzten Sinn empfangen wir nur Andeutungen.

Aber wie inhaltreich sind diese Andeutungen, wie tief gefaßt der Sinn des Lebens, der sich uns in diesen Gestalten und ihrem Handeln offenbart. Nie vorher hat die Musik solche Gestalten geschaffen, von solcher Großheit und Tiefe und von solch psychologischer Wahrheit zugleich. Hier geht der Genius auf den Grund des Lebens, und auf diesem Grunde findet er das einige Gesetz, aus dem die verschiedenen Gestaltungen der Wirklichkeit hervorwachsen, wie die verschiedenen Pflanzen aus dem einen Boden. Hier findet er auch die Quelle, aus der Freud und Leid in gleichem Wasser, in gleicher Farbe fließen, hier findet er das Urgefühl des Schmerzes wie der Freude als aus einer Wurzel sprießend, und im Besitze dieser Erkenntniß kann er in seiner Kunst wagen, was das Leben wagt, er stellt in seiner Schöpfung das Lächerlichste neben das Ernsteste des menschlichen Leidens. Er hat als den Grund beider die Unzulänglichkeit der menschlichen Natur erkannt, die Endlichkeit alles Irdischen, die große Thorheit des einzelnen Lebens im Vergleich mit seinem ewigen Sinne. Er wagt, was vor ihm nur Shakespeare gewagt hatte und was dann

wiederum Göthe in seinem Faust wagte, das Komische so unmittelbar neben das Tragische zu stellen, daß das Tragische nun erst in seinem rechten Lichte erscheint und die Unzulänglichkeit des Menschen in seiner ganzen Schrecklichkeit sich aufdeckt, aber zugleich auch wieder die ganze Herrlichkeit des ewigen Geistes, der dahinter liegt, hervorbricht und den armen Menschen beruhigt, weil er fühlen darf, daß auch er trotz Allem und Allem Antheil an dieser Herrlichkeit hat. So erreicht es Mozart, daß das Selbstbewußtsein, das soeben durch das Auftreten einer bedeutenden Menschennatur gewaltig aufgeweckt und dann durch die Erscheinung des ewigen Gesetzes, dem jede Ueberhebung verfällt, ebenso gewaltig niedergeworfen war, nun doch schließlich wieder in seiner Unendlichkeit sich aufthut und der Zuschauer nach heftigen Erschütterungen seines Innern in tieferer Weise wieder zur Harmonie gebracht, den Schauplatz dieser Vorgänge verläßt.

Es liegt nicht in den Gränzen der Aufgabe, die wir uns gestellt haben, diese große That Mozart's im Einzelnen der Composition nachzuweisen und besonders darzuthun, daß nicht der Abbate da Ponte, sondern Mozart es war, dem der kühne Wurf gelungen, den Ernst und den Scherz des Lebens in einem Bilde zu vereinigen, so daß das Ganze, wie das Leben selbst,

weder ausschließlich ernst noch einseitig komisch, sondern in jener eigenthümlichen Mischung sich darstellt, die wir bei tieferer Betrachtung als die wirkliche Art des Lebens finden. Doch daß er es vermocht hat, die hohe Spannung des Tragischen und die freie Lösung des Komischen in Eins fließen zu lassen, daß er es vermocht hat, diese Gegensätze des Lebens zu vereinigen, ist eben der Fortschritt, den der deutsche Geist in ihm und zwar für die ganze Menschheit gemacht hat. Er vermochte es aber, weil er auf den Grund der Menschenseele zurückging, auf das Gemüth. Und dieses enthüllte sich ihm in seiner Reinheit, Fülle und Tiefe, weil er selbst unbeirrt von irgend welchen Vorurtheilen der bestehenden Moral oder Kirche sich die Dinge ansah, wie sie wirklich sind, den Menschen erfaßte in der ursprünglichen Anlage seiner Natur und mit dem sichern Instincte einer gesunden Empfindung nur das als Unrecht gelten ließ, was gegen ihre Wahrheit verstieß. Diesen Grundzug seines Wesens theilte er mit seinem Zeitgenossen Göthe und löste darum wie dieser die Aufgabe jener Zeit, den Menschen in der Eigenthümlichkeit seines Empfindens darzustellen, in ebenso seltener Vollendung. Nur der Faust hat Scenen von gleicher Wahrheit und Tiefe, wie der Don Juan, es sind die Scenen, wo

Faust mit Gretchen und ihrem Lebenskreise in Berührung kommt. Was weiter in diesem Gedichte liegt und über die Darstellung des Lebens hinaus zur schließlichen Ergründung des Sinns aller Dinge strebt, werden wir in einem späteren Werke Mozart's ähnlich wiederfinden. Hier handelt es sich nur um die Betrachtung der Wirklichkeit, die Mozart's Don Juan bietet, und über sie sei noch Einiges gesagt, zumal der neue Gehalt des Werkes auch neuen Reichthum der Darstellung mit sich gebracht hat.

Nach manchen Intriguen der Sänger und des Theaterdirectors war Figaro's Hochzeit endlich auf ausdrücklichen Befehl des Kaisers Joseph II. am 1. Mai 1786 zur Aufführung gelangt. Der Beifall war unendlich, und es waren im Laufe des Jahres noch neun Aufführungen der Oper. Allein als am 17. November — zwei Tage vorher war noch Figaro's Hochzeit gegeben worden — Martin's Una cosa rara auf die Bretter kam, gefiel deren bloß liebliche und spielende Musik sowohl dem Kaiser als dem Publikum so über alle Maßen, daß es dem Director Salieri leicht ward, den Figaro zurückzulegen. Er ward in den nächsten beiden Jahren nicht mehr gegeben. Ebenso war die Musik des Deutschen Dittersdorf so sehr nach dem

Geschmack der damaligen Zeit, daß man über ihrer zwar derberen, aber doch geringeren Komik und ihrer leichten Gefälligkeit den allerdings gewichtigeren Gehalt der Mozart'schen Weise vergaß oder doch vernachlässigte. Dies kränkte unsern Meister, der im Bewußtsein seiner gewaltigen Ueberlegenheit über jene Componisten nach voller Anerkennung seiner Leistungen dürstete, auf das Tiefste, und er verbrachte den Winter in um so ärgerer Verstimmung, als er trotz dem fleißigen Musikunterrichte, dem er sich unterzog, auch fortwährend in pecuniärer Bedrängniß war.

Da kam von ganz unerwarteter Seite in jeder Art Hülfe. Die Prager nämlich, die schon gleich nach dem Erscheinen der Entführung sich dieser Oper bemächtigt und sich überaus an ihr erfreut hatten, waren auch sogleich auf den Figaro aufmerksam geworden und hatten auch an dieser Oper solchen Geschmack gefunden, daß sie fast den ganzen Winter hindurch nicht bloß im Theater, sondern auch in Harmoniemusiken, auf Bällen, in Concerten, ja sogar auf der Bierbank nur immer das Non più andrai und andere Melodien des Figaro hören wollten. Darauf hatten die Mitglieder des Orchesters und eine Menge Musikfreunde nach Wien ein Schreiben erlassen, worin sie dem großen Maestro ihren Dank und ihre

höchste Bewunderung aussprachen und ihn zugleich einluden, ihre Stadt mit seinem Besuche zu beglücken. Das war Balsam auf Mozart's Wunden und er säumte nicht der Einladung sogleich zu folgen. Schon Mitte Januar war er mit seiner Frau in Prag, und die Concerte, die er dort gab, gewährten ihm Ehre und Geld. In der Heiterkeit dieser Tage, die jede Art auch der geselligen Freuden mit sich brachte, entfuhr seinen Lippen das Wort, für ein Publikum, das ihn so verstehe und so ehre wie die Prager, würde er gern auch eine Oper schreiben, und Bondini, der Theaterdirector, nahm ihn bei diesem Worte, worauf verabredet wurde, daß Mozart sogleich für die nächste Saison der compositore sein solle.

Mitte Februar war Mozart wieder in Wien. Das Nächste, was er that, war mit seinem Abbate wegen des Textbuches zu reden. Da Ponte schreibt in seinen Memoiren: „Ich begriff wohl, daß die Größe seines Genies verlange un soggetto esteso, multiforme, sublime." Er schlug den Don Giovanni vor, jenen volksthümlichen Stoff voll der heitersten und der erhabensten Scenen. Er ahnte, wie wir schon sagten, wohl selbst nicht die Bedeutung dieses Griffes. Aber Mozart mochte sie um so mehr erkennen. Sein Genius sah ohne Zweifel sofort, was in diesem Stoffe lag, und wenn nun da Ponte

sich ohne Weiteres an die Gestaltung desselben zu einem Libretto machte, so soll ihm das Verdienst einer geschickten, wirkungsvollen Zusammenstellung der einzelnen Scenen, ja eines gewissen dramatischen Verlaufes und einer Steigerung, vor Allem aber einer gewandten, musikalisch brauchbaren, ja oftmals graziösen Sprache nicht verkürzt werden. Allein die Elemente des Stoffes gohren auch bereits in Mozart und sein Geist mochte es sein, der auf die bestimmte Charakteristik der einzelnen Figuren selbst schon in diesem Gerippe der Oper den bedeutendsten Einfluß gehabt hat. Uebrigens waren die einzelnen Gestalten durch die vielfache Bearbeitung des Stoffes, der ja sogar der Volkskomödie gehörte, bereits so sicher gezeichnet, daß nur hie und da nachgeholfen werden durfte, um sie durchaus fertig zu machen. Jedenfalls ist es in dieser Hinsicht auch Mozart's Werk, daß sowohl das Possenhafte als das übertrieben Verbrecherische, das der Stoff allmälig unter den Händen des Volkes bekommen hatte, fortgelassen und die Personen auf den Boden der einfachen sicheren Wirklichkeit und Natürlichkeit gestellt wurden. Wie es nun möglich ward, mit dieser natürlichen Wirklichkeit das Hereinragen einer richtenden Oberwelt so zu vereinigen, daß selbst diese nur als eine phantasievolle Darstellung des über-

sinnlich Wahren in sinnlichem Gewande erscheint, das ist das Geheimniß des Mozart'schen Geistes, der eben nicht bloß mit der außerordentlichsten Fähigkeit zur musikalischen Darstellung jedweden Affectes, sondern vor Allem mit dem Blicke begabt war, der in die Tiefe der Dinge schaut und erkennt, daß das, was die menschliche Phantasie als über den Sternen lebend sich einbildet, eigentlich nur wirklich ist in der eigenen Brust des Menschen. Und eben diesen tiefsten Vorgängen der Menschenbrust entnahm er jene Töne, in denen uns das Gericht, das über den sündigen Menschen ergeht, so wunderbar wirklich wird, daß wir die ewig waltende Gerechtigkeit zu sehen wähnen und die Unzulänglichkeit des eigenen Selbst demuthvoll empfinden.

An dieser Stelle liegen die Erfahrungen des Mozart'schen Herzens, über die wir niemals mehr sicheren Aufschluß empfangen werden. Aber brauchen wir ihn? Sagen nicht die Töne deutlicher, als alles Andere, welche Kämpfe in dieser edlen Menschenbrust vor sich gingen, was er gelitten, was er gerungen?

Mozart war von Natur melancholischen Gemüthes. Er war es wie alle tief empfindenden Menschen, denen eben der große Zwiespalt des Lebens nicht unbekannt bleibt. Zuweilen überwand er diesen Zwiespalt durch

den Humor, zu dem eine Anlage ihm in seltener Weise angeboren war und der sich erst aufhob, als Mozart das Höhere, in das auch er aufgeht, die Versöhnung gefunden hatte. Das war am Ende seines Lebens. Jetzt hatte er noch oft mit der Uebermacht jenes Zwiespaltes in der menschlichen Natur, den er so tief empfand, zu kämpfen, und oft war es auch der ganze bittere Ernst der richtenden Macht, den er erfahren mußte, wenn er mit sich selbst nicht immer in Ordnung kam. Auch dieser Ernst fand, wie Alles, was sein Inneres bewegte, seinen künstlerischen Ausdruck, sobald ein Anlaß dazu gegeben ward. Diesmal gab ihn der Don Juan, der in eine Zeit fiel, wo Mozart's Gemüth anfing, auch das Ende der Dinge oftmals zu bedenken. Er stand jetzt auf der Höhe des Lebens, er hatte das dreißigste Jahr überschritten, und nicht mehr waren es die unreifen Ideale der Jugend, denen er mit Begierde nachjagte. Sie waren reif geworden, er selbst hatte sich mit dem Ernste des Lebens gesättigt, und es gewann Maß und bestimmtere Schranken, was er von dem Leben forderte. Er gedachte nicht mehr eitlen Ruhm zu gewinnen, sondern sich selbst und seinen Lebenspflichten zu genügen. Er dachte bereits auf den Tod. Er dachte auch auf das, was wohl das Höchste sein möchte, er tastete mit seines Geistes Fühlfäden dar-

nach und fand es. Allein zunächst noch erschien es ihm nur als richtende Macht, als das Gesetz, an dem er sein Thun und Handeln zu messen habe, nicht als die ewige Ordnung der Dinge, die liebend und versöhnend den Zwiespalt unseres Innern aufhebt. Er begann zu messen mit diesem Maßstabe der Sittlichkeit des Lebens, und siehe da, es wollte nicht stimmen: er wähnte manches im Leben verfehlt, manches gethan zu haben, was nicht recht sei. Er wurde sehr schwermüthig. Es fiel ihm nun manchmal in stillen Stunden des Nachdenkens ein, als wenn er sich doch der Willkür seiner Natur oftmals gar zu sehr habe gehen lassen, es dünkte ihm, als sei es nicht so ganz recht mit ihm, da ihn die natürliche Lust an sinnlichen Dingen zu sehr beherrsche, es schien ihm als habe er Manches zu bereuen, und er bereute es um so mehr, als er doch wieder nicht lassen konnte, was ihm so natürlich war und oft gar aus den edelsten Eigenschaften seines Herzens floß. Er fühlte den Mißstand der Verhältnisse, die ihn und seine Familie so oft der Sorge, ja der Noth um die materielle Existenz aussetzten und ihn manchmal selbst mit fremden, ja unwürdigen Menschen in eine drückende Berührung kommen ließen. Er fühlte das als eine Schuld und desto tiefer, je weniger sein Geist im Stande

war, die eigentlichen Ursachen dieser Dinge klar zu erkennen, er war ja nicht auf ein nachhaltiges Denken angelegt. Und dann kam die lebhafte Einbildungskraft dazu und steigerte durch allerhand trübe Vorstellungen diesen Zustand seiner Seele so hoch, daß tiefer Gram, düstre Schwermuth seinen sonst so klaren hellen Sinn verdunkelten und selbst der Körper darunter zu leiden begann.

In solchen Stunden gewann Mozart's Geist die lebendig warmen Quellen der Empfindung, mit der er in der Zeit des Schaffens seine Gebilde beseelte. Und diese Zustände müssen in jenem Jahre zuerst in ihrer ganzen Macht hervorgetreten sein, denn die Geisterscene im Don Juan ist in ihrer Größe und Wahrheit nur daraus zu erklären. Nicht die Phantasie war es, die solches schuf, sie bildete nur zur klaren und schönen Erscheinung aus, was das Leben im Gemüthe des Künstlers erschaffen hatte, und darum treffen uns die Töne des steinernen Gastes mit so überwältigender Macht und werfen uns richtend und strafend in unser eigenes Innere zurück.

Allein nicht durchaus beherrschten solche Zustände der Melancholie das Gemüth unseres Meisters. Sie waren nur Ausnahme. Meistens doch gelang es seiner Seele, die schon von Natur aus Licht gewoben war,

auch im Lichte zu verharren, und gewiß gingen seinem Geiste schon damals die Strahlen jener höchsten Versöhnung auf, die in seinem letzten Werke als goldene Sonne leuchtet. Schon instinctiv fand er auch damals stets wieder den Punkt, wo Beruhigung, Versöhnung in sein Herz floß, und ahnte bereits, was ihm später zur Gewißheit des Schauens und des Glaubens werden sollte, daß jenes höchste Gesetz im letzten Grunde doch nicht richtet, sondern liebt und verzeiht. Und dann war er wieder heiter, ja es gelang ihm, die Unarten der Menschen, die er so eben noch als arge Schuld empfunden hatte, als Schwächen, als Thorheiten zu fassen, und je tiefer er nun das Leid dieser ewigen Schwachheit, der die armen Sterblichen unterworfen sind, in sich selbst erfahren hatte, desto freier war die Art, wie er sie als Thorheit darstellte, je naiver und unerschöpflich reicher der Humor, mit dem sich die Gestalten seiner Werke in der ganzen Endlichkeit ihrer Natur enthüllten.

Ja selbst der Edle, dem sonst nicht gerade viel Ehrentitel auf den Scheitel gehäuft zu werden pflegen, weil er allerdings des Unnützen gar viel an sich hat, selbst Don Juan, in dem sich doch ein Versündigen des Menschen an dem Heiligsten, an der Treue, an der Liebe, ja an dem Uebersinnlichen darstellen soll, das die

tiefsten Tiefen der Menschenbrust, ja den Himmel selbst in Aufruhr bringt, selbst diese Gestalt wird mit einem Humore behandelt, der des Mannes Unarten in dem liebenswürdigsten Lichte erscheinen, ja uns manchmal sogar eine gewisse Theilnahme für ihn gewinnen läßt. Nicht bloß, daß ihm heute jedes Abenteuer, zu dem ihn die Unerschöpflichkeit seiner Natur treibt, mißlingt, — ein Umstand, auf den Mozart gewiß nicht ohne Einfluß gewesen ist, — erregt ein komisches Bedauern des Helden in uns; sondern auch die Art und Weise, wie sich seine Sinnlichkeit jedes Mal, wo sie auftritt, mit einer naiven Heiterkeit und Frische, ja mit einer gewissen Wärme der edleren Empfindung darstellt, die uns ihr Uebermaß, ihr selbstsüchtiges Ziel ganz verdeckt, gibt uns sosehr ein Gefühl von der bloßen Thorheit dieses Mannes, daß wir fast seine schändliche Rücksichtslosigkeit gegen alles Gesetz, gegen alle sittlichen Bande des Lebens vergessen und erst wieder daran erinnert werden, als er sich im Uebermuth des Selbstbewußtseins sogar zur Verhöhnung des Uebersinnlichen erfrecht. Das ist der echte Humor, der zunächst auch diese übermüthige Naturkraft einfach in ihrem Dasein anerkennt, ehe er fragt, was damit geschadet werde. Zunächst gelten Don Juan's Sinnlichkeit, seine Lebenslust in ihrem Rechte, denn sie liegen in seinem

Blut. Sie ruhen auf der Grundlage der Natur, die an und für sich ebenso heilig ist, wie die der sittlichen Ordnung der Dinge. Ja sogar sein persönlicher Muth, seine geistige Ueberlegenheit über die Andern, die adlige Haltung, die ebenso Gaben des Zufalls sind, wie die der sinnlichen Natur, auf der sie ja zum Theil beruhen, sichern ihm unser Interesse, machen ihn gewissermaßen zu einem Helden. Und dies ist die Genialität Mozart's, daß er das Recht seines Helden so vortrefflich geltend zu machen gewußt hat, und zeugt von seinem weiten und tiefen Blicke in die Grundverhältnisse des Alls. Denn an und für sich stört es ja den Gang der Welt nicht, ob hier einmal ein Mädchen verführt, dort ein edler Herr im Duell erstochen oder ein Bauer durchgeprügelt wird. Von alle dem weiß die Weltgeschichte nichts und geht ruhig ihren Gang. Es ist nicht gegen die Natur, ihr ist es vielmehr ganz recht oder auch egal. Geschieht aber dies alles unter Verhältnissen, wo es sich als ein Uebergriff des Einzelnen in den sittlichen Bestand des Ganzen darstellt, wenn es die Gesetze verletzt, die ebenso wie die Natur, die Geisteswelt regeln und erhalten, dann tritt die Reaction ein und der Einzelne, der den Lauf des Ganzen stören will, wird ausgestoßen. Don Juan hat ein Recht, sowohl seine sinnlichen wie seine geistigen

Kräfte zu üben und zu befriedigen, und erregt nur lächelndes Behagen, wenn er damit über Tröpfe und armselige Naturen Herr wird, sie haben's eben nicht besser verdient. Und es ist ganz aus derselben Auffassung, wie Mozart's Humor hervorgegangen, wenn Don Juan in der Volkskomödie unter anderen Späßen auch die Diener der zeitlichen Gerechtigkeit hänselt, wie er die Bauern betrügt. Er bedient sich da eben nur einer Ueberlegenheit, die ihm Natur gegeben. Auch ist er bei Zerlinen nicht so ganz im Unrecht, denn sie neigt sich doch ein wenig zu ihm hin, das Recht der Sinne leise anerkennend. Allein dennoch berechtigt auch ihr Charakter sie wieder, vor dem Verführer gerettet zu werden und ihn später zu verfolgen. Denn ob sie gleich der Anlage ihres Wesens zur Coquetterie und Sinnlichkeit gemäß anfangs dem Anziehenden des schönen Herrn etwas nachgibt, — sobald sie seine Absicht erfährt und die Unbefangenheit ein Ende hat, besinnt sie sich ihres Verhältnisses zu Masetto und daß über dem bloßen Rechte der sinnlichen Regung, die das Weib zum Manne zieht, doch noch das der Treue steht und das Einverständniß in Dingen, die über die bloße Leidenschaft hinaus gehen.

Mehr im Unrecht ist Don Juan gegen Donna Elvira. Den Masetto freilich konnte er hänseln,

weil er selbst denn doch mehr das Zeug hat, ein Weib sinnlich zu beglücken als jener, und weil Zerlinchen dies erkannt hatte. Allein Elvira, obwohl auch bei ihr Sinnlichkeit die Grundanlage der Natur ist, scheint doch zugleich mit geistigen Banden an Don Juan gefesselt zu sein, und ist es auch in dem Sinne, daß doch erst durch ein förmliches Verlöbniß ihre Natur entfesselt worden ist. Und so hat sie ein Recht, über Beleidigung zu klagen und die Rache wachzurufen. Aber ihrem Rufe allein würde die Strafe nicht folgen. Denn Elvira muß in Folge ihrer eigenen Naturanlage doch zu sehr das Recht anerkennen, aus dem Don Juan sich seiner Art gehen läßt, dem Triebe der Sinne folgt. Und dann ist sie sogar von der einmal entzündeten Leidenschaft auch so sehr beherrscht, daß sie mit Heftigkeit und Begehrlichkeit ihren Verführer verfolgt und bereit ist, dem das Herz auszureißen, dessen Zuneigung sie doch wieder wünscht. Diese Leidenschaftlichkeit setzt sie der Verspottung aus. Es ist nicht bloß die Gerechtigkeit, die sie sucht, es ist ebenso ihr leidenschaftliches Begehren, dem sie nachgibt, und aus diesem Grunde darf es Don Juan, darf es selbst Leporello wagen, sie auf's Neue anzuführen und sie sogar dem Gelächter preiszugeben, ohne daß die edlere Empfindung des Zuschauers verletzt wird.

An ihr entwickelt sich denn auch bereits eine höhere Art des Humors, die in unendliches Lachen übergehen würde, wenn wir nicht dennoch wüßten, daß Elvira ein gutes Recht hat, den Don Juan zu schmähen und zu verfolgen. Und zwar bringt uns dieses Recht der Verführer selbst wieder zum Bewußtsein, indem er durch sein übermüthiges Benehmen endlich Elviren's besserer Natur ganz zum Siege verhilft. In der letzten Scene wirkt Don Juan's Scherz nicht mehr humoristisch, sondern empörend und kündet das Gericht an, indem sich zeigt, daß hier wirklich tiefere Gesetze, als die der sinnlichen Natur verletzt sind.

Ganz auf diesem Boden des Sittlichen steht Donna Anna. Ihr gegenüber hört also Don Juan auf, irgendwie im Rechte zu sein, und damit ist auch der Humor zu Ende und macht einem gewaltigen Ernste Platz. Donna Anna ist eine überaus herrliche Natur. Man weiß nicht, soll man mehr die Reinheit oder die Größe ihres Empfindens bewundern. Eine echte Jungfrau, dem Bewußtsein irgend welchen sinnlichen Begehrens so fremd wie die Blume des Feldes, wird sie zugleich in der Reinheit wie in der Tiefe ihres Empfindens tödtlich verletzt. Es ist dieselbe Stunde, in der ihr die jungfräuliche Ehre wie die Liebe ihres kindlichen Herzens gekränkt

wird. Und diese Kränkungen rufen die ganze Macht ihres Innern auf, das freilich von Sinnlichkeit nichts weiß und daher nicht leidenschaftlich wird wie Elvira, vielmehr die ganze Größe des Bewußtseins offenbart, das der edle Mensch von dem Werthe der sittlichen Ordnung der Dinge in sich trägt. Sie repräsentirt das, an dem ein Don Juan zerschellen muß, sie hat die Reinheit und die Macht des edlen Empfindens, die wohl ebenso wie Don Juan's bloße Sinnlichkeit auf der Grundlage der Natur beruhet, allein weit davon entfernt ist, von ihr beherrscht zu werden. Don Juan, der sich niemals über diese Grundlage emporschwang, bricht den Hals an diesem reinen Weibe. An Donna Anna's Seite steht der Mann der treuen zuverlässigen Gesinnung, der Mann des einfachen Rechtthuns, das einem Don Juan ebenfalls nicht eignet.

Diese Kräfte platzen nun auf einander und enthüllen in mächtigen Conflicten die Tiefen ihrer Natur. Donna Anna's ganze Größe spricht sogleich aus den ersten Tönen, mit denen sie auftritt, und immer mächtiger schwillt der Strom ihrer Erregung an, den selbst ein Don Juan in seinen Aeußerungen nicht zu überbieten vermag, sondern in Gängen gleicher Art beantwortet, bis das Weib, seiner Natur nach schwächer, enteilen muß

um Hülfe zu suchen. Ihr Schrei aber hat den Comthur aus dem Hause gelockt, der, wie wir bereits wissen, den überlegenen Don Juan zum Zweikampfe reizt und so das traurigste Ende dieser Scene herbeiführt. Es ist nicht zu sagen, mit welch ergreifender Wahrheit jeder einzelne Zug dieser Vorgänge in Tönen dargestellt ist. Sogleich im Eingange braust das Orchester, das vorher Leporello's Expectorationen ruhig begleitet hatte, stürmisch auf wie die Woge des Meeres, aus der dann Donna Anna's Worte schäumend hervorbrechen, und die Aeußerungen der Empörung ihres Innern sind so energisch, so durchaus der Ausdruck des edelsten Zornes, daß das Weib in seiner ganzen Hoheit des sittlichen Empfindens vor unsere Seele tritt. Ebenso edel und mächtig stürmt der alte Comthur auf den Verführer seiner Tochter los. Und als die physische Ueberlegenheit Don Juan's über ihn gesiegt, ihm das Leben geraubt hat, da fühlen wir erst recht den Sieg des Geistigen und Sittlichen, das hier gekränkt wird, und die Sterbescene erfüllt uns mit einem Gefühle der Trauer und der Freude zugleich, wie es nur die Werke der höchsten tragischen Kunst vermögen. Selbst Don Juan's verwegener trotziger Charakter beugt sich in diesem Momente vor dem Hohen, das hier über der wirklichen That

schwebt, die Töne seines Gesanges offenbaren die seltsame Mischung von Stolz und Mitleid, die in seinem Herzen sich bewegt. Es hat nicht seines Gleichen in der ganzen Musik, was hier an tiefster, man kann sagen weltumfassender Empfindung ausgesprochen ist. Die ganze unendliche Reihe der Vorstellungen, die ein solcher Vorgang in der Wirklichkeit in unserm Geiste hervorrufen würde, spielt auch in diesen wunderbaren Tönen als Ahnung durch unser Gemüth, und der nachklagende chromatische Gang der Oboe gießt vollends in unser Herz jenen wunderbaren Trank, der aus tiefstem Schmerz und reinster Freude gemischt, das Göttliche und Menschliche, das Endliche und das Unendliche innerlich versöhnt empfinden läßt.

Nicht zum geringsten Theile hat Mozart diese reinste Wirkung der Kunst hier dadurch erreicht, daß er neben die Gestalten dieser höchsten Spannung des sittlichen Gefühles unmittelbar das Bild der bloßen physischen Natürlichkeit stellt, das von solch geistiger Erhebung, von solchem Streben nach einer sittlichen Existenz, dem selbst die sinnliche Existenz gleichgültig werden kann, nichts weiß, sondern stets und vor Allem darauf bedacht ist, sich das leibliche Dasein, die Quelle der sinnlichen Freuden zu erhalten. Dies ist Leporello, und diese

Art und Weise, ihn mit den bedeutendsten Vorgängen stets in eine Verbindung treten zu lassen, die das Ganze in eine humoristische Beleuchtung setzt, ist das, was dem Don Juan unter allen Opern eine so ganz besondere Stellung einräumt und ihn in seiner geistigen Bedeutung direct neben die höchsten Erzeugnisse der dramatischen Poesie setzt.

Leporello ist von Natur feige, feige unter allen Umständen, sein erstes und letztes ist die Sorge um Erhaltung seiner physischen Existenz, und erst wenn ihm diese gesichert ist, athmet er frei auf und erfreut sich am Leben, ja kommt sogar bis zu einem gewissen Uebermuthe. Allein der geringste Schein einer Gefahr beunruhigt ihn nicht bloß, sondern setzt ihn meist sogleich so aus sich selbst heraus, daß er kaum seiner Sinne mächtig ist und wie ein Häslein Alles hervorbrommeln läßt. Dieser Held ist nun durch eine ironische Fügung des Schicksals an einen Herrn gefesselt, der im Gefühle seiner Vollkraft nicht nur keinerlei Gefahr scheut, sondern sie im Gegentheile aufsucht. Nur die Lust an Abenteuern konnte die beiden zusammenführen, und es ist auch nur die mancherlei Gelegenheit zu allerhand Genüssen des Lebens, die des Herrn Treiben verschafft, was den Diener in dieser Lage aushalten läßt. Nach jeder

überstandenen Gefahr sammelt er sich rasch wieder zu vollem Genießen des soeben glücklich wiedererlangten Daseins, denn er ist jedes Mal in der That fast todt vor Noth und Aengsten. In dieser Hinsicht hat das Beispiel seines Herrn durchaus nichts an ihm gebessert, die einzige wahre Tugend desselben vermag er nicht anzunehmen, aber desto leichter dessen Unarten. Genußsüchtig, renommistisch, stolz, das ist er alles wie sein Herr, doch nicht so energisch wie jener, denn ihm mangelt bei der Neigung die Kraft. Verliebt ist er selbstredend ebenfalls, und es fehlt ihm auch nicht ganz an Manieren. So ist er in allen Stücken der getreue Abklatsch seines Herrn, und selbst das moralische Gefühl ist bei ihm kaum mehr entwickelt, als bei jenem. Höchstens fühlt er hin und wieder ein kleines Mitleid, das sich aber weder zur eingreifenden Hülfe für die Gekränkten, noch zur sittlichen Entrüstung über die Thaten seines Herrn steigert. Nur zuweilen versucht er diesen auf das Schändliche seines Thuns aufmerksam zu machen, steht aber ebenso gern für ein neues Geldgeschenk desselben, wie für eine Drohung mit dem Schwerte davon ab.

Hier liegen nun die Elemente einer komischen Figur, wie sie nicht besser erfunden werden könnte. Es hatten ja mehr als hundert Jahre die verschiedenen Völker daran

gearbeitet und den Diener mit gleicher Vorliebe behandelt wie den Herrn. Wie aber nun diese Komik von Mozart verwerthet ist, um die höchsten Leistungen des Humors zu erzielen, das ist sein besonderes Verdienst. Leporello ist ein leibhaftiger Mensch, er bleibt sich in jedem Augenblicke seines Lebens gleich, und die unbefangene Natürlichkeit, mit der er in jeder Situation unbekümmert um den Idealismus der gesteigerten Empfindung sein Denken und Fühlen ausspricht, macht ihn künstlerisch brauchbar. Er ist sich sogar seiner horriblen Feigheit bewußt, aber das wirkt nur um so erheiternder. Denn indem sie ihn veranlaßt, in der Zeit der Noth die jämmerlichsten Klagen auszustoßen, damit er nur seine liebe Haut gesund davon trage, lacht er innerlich über die Wirkung, die er damit auf die Andern macht und daß sie so dumm sind, ihn laufen zu lassen, da er doch, wie er wohl weiß, im Grunde wenig besser ist als sein Herr. Ihm ist aber in jedem Falle die stille Verachtung lieber als die Ohrfeige.

Aber selbst für die stille Verachtung jener, die er durch sein vertauschtes Costüm getäuscht hat, ist er zu gering, im Gegentheil zeigt er gerade durch die Gemeinheit seiner an der bloßen sinnlichen Existenz hängenden Natur erst recht den Adel und die Größe der Verfolger

Don Juan's in vollem Lichte. So wirkt er mit seiner Feigheit im Sextett. Allein ungleich mehr hebt er den Eindruck des Erhabenen, das jede Erscheinung aus der sittlichen Welt hat, in der Scene des Gerichtes. Er selbst freilich ist zu klein für diese Macht des Uebersinnlichen, sie trifft ihn nicht, wie der Blitz nicht die gemeine Pflanze am Wege trifft, und doch dient auch hier, wie bei der Ermordung des Comthur's und in der Kirchhofsscene, vor Allem seine Furcht dazu, uns den Eindruck des Gräßlichen, des Uebernatürlichen, des Ungeheuren unendlich zu verstärken, während auf der anderen Seite das Komische, das diese sonst gerechte Furcht dadurch hat, daß man ihr anmerkt, wie sie herrührt von einer totalen Unkenntniß des Geistigen, das hier vorgeht, auch wiederum dazu dient, uns von dem bloßen Gefühle des Schrecklichen zu befreien und uns an das Glück der rein sinnlichen Existenz wieder zu erinnern.

In dieser Hinsicht hat Leporello wohl nur im Falstaff seines Gleichen. Der Narr im König Lear erhöht durch seine Scherze in uns nur das Gefühl des schrecklichen Zustandes, in dem sein Herr lebt. Denn sie sind lediglich der Reflex dieser Leiden, und nur indem sie zugleich leise die Ursachen derselben als in Lear's

eigenem Wesen und Thun liegend andeuten, mahnen sie versöhnend an die ewige Gerechtigkeit im Himmel und auf Erden. Aehnlich verhält es sich mit Hamlet's ironischen Aeußerungen, in denen er sein eigener Narr ist, und in seinen Verhältnissen Schuld und Unschuld zugleich aufweist: die Naturanlage, die ihn zum entschiedenen Handeln unfähig macht, die mangelhafte Einrichtung der ganzen Welt überhaupt und andererseits der Uebermuth eines zu lebhaften Selbstbewußtseins, das ihn gar oft an verkehrter Stelle verbessernd eingreifen läßt. Er fühlt den Widerspruch zwischen seinem Denken und seinem Handeln, und dieses Gefühl treibt ihn zu Aeußerungen, die im Grunde mehr ironisch sind als humoristisch und uns daher nicht ganz befreien. Die Lösung des gespannten Gemüthes, die Versöhnung muß von einer anderen Seite her kommen. Eine gleiche Weltironie und zwar in noch größerem Sinne hat Mephistopheles. Allein auch hier werden wir nicht ganz befreit, es ist zu sehr bloß Reflexion, was hier gegeben ist. Unser Geist wird zwar auf die Vorstellung des Allgemeinen, des Weltganzen, in dem sich schließlich Alles versöhnt, entschieden hingerichtet und so von dem Drucke des Schrecklichen oder Erhabenen, das gerade vorgeht, in etwa befreit. Allein es geschieht diese Befreiung doch nicht in dem Maße

und so unmittelbar, wie bei der direct sinnlichen Erscheinung des Komischen, so wie sie in Falstaff und in Leporello auftritt. Denn hier fallen Vorstellung und Empfindung so unmittelbar zusammen, daß sie das Gefühl des Schrecklichen sofort und sicher lindern und uns mit der Erquicklichkeit des sinnlichen Wahrnehmens an die Freude der eignen Existenz erinnern. Weder Falstaff noch Leporello haben im Geringsten im Sinne, die Gräßlichkeit der Mordscene oder der Geistererscheinung zu persifliren, im Gegentheil, sie sind so durchaus und einzig von dieser bloßen Gräßlichkeit erfüllt, daß eben durch ihre übertriebene Furcht dem Zuschauer wiederum die ewige Freiheit des menschlichen Geistes einfällt. Und dieses in Verbindung mit der Erinnerung an die Lust der bloßen Existenz, die doch am Ende die Ursache von beider Furcht ist, gewährt uns die Lösung von einer Spannung, die sonst nicht ganz zu lösen wäre.

Percy's wie Don Juan's Tod enthalten doch nicht des Tragischen so viel, daß wir in ihm allein jene Lösung fänden, die allerdings die Katastrophe der eigentlichen Tragödie in um so vollerem Maße gewährt, als sie uns bis an die Gränzen jeder Art von Größe des menschlichen Geistes geführt hatte. Aus diesem Grunde ist auch ein Finale, in dem der heitere Himmel des

Erdenlebens wieder über uns aufgeht, im Don Juan doch wiederum am Platze und gewiß nicht bloß um der Sitte willen von Mozart angefügt worden. So mächtig die Klänge des Gerichtes die Seele erschüttert haben, sie ist doch nicht in dem Zustande völliger Lösung, wie nach der Katastrophe einer eigentlichen Tragödie. Die ganze Anlage des Stückes wie der Held selbst, der ja eigentlich kein Held ist, bedingen einigermaßen einen Schlußchor, in dem die Versöhnung noch ausdrücklich ausgesprochen ist, wie in Heinrich VI. Vater und Sohn sich mit einander versöhnen. Das Schreckliche, das vorgeht, dient hier wie dort im Grunde doch nur dazu, dem Humoristischen das rechte Fundament zu geben, und mögen die erste und zweite Gesangsscene im Don Juan an das wirklich Tragische nahe heranreichen, ja an echtem Pathos in der Musik kaum ihres Gleichen haben, mag Donna Anna's Seelenschmerz um den ermordeten Vater mit einer unnachahmlichen Wahrheit und Größe und ihr Aufruf zur Rache überaus mächtig dargestellt sein, mögen die Posaunen der Scene des Gerichtes, mögen die Dissonanzen dieser Musik so erhaben sein, wie sie vorher kaum je gehört waren, es handelt sich hier dennoch nicht um die Darstellung des Tragischen, und wenn der Don Juan auch durchaus

keine opera buffa, so ist er noch weniger eine recht tragische Oper, sondern der Grundzug seines Wesens ist der Humor, der allflüssige Humor, und er verlangt wie den heitern Fortgang auch den heitern Schluß.

So ist also der Handschuh auch umzukehren, und in der That, man weiß in dieser Oper nicht, ist das Tragische um des Komischen willen da, oder das Komische um des Tragischen. So viel aber weiß man, daß es sich hier um ein Werk von großer geistiger Bedeutung handelt. Und mag der hohe sittliche Ernst, mit dem das Recht Donna Anna's vorgetragen und der Trotz Don Juan's bestraft wird, diese Oper an ethischem Gehalte weit über Alles stellen, was bisher, selbst Gluck nicht ausgenommen, auf diesem Gebiete geleistet war, gewiß ist die humoristische Art, wie hier mit so manchen Dingen gespielt wird, die vorher gar ernst betrachtet wurden, ganz neu und von größerer Bedeutsamkeit, als jenes Pathos. Schon in Figaro's Hochzeit hatte sich die moralische Verurtheilung, der das frivole Treiben dieser Oper sonst unrettbar verfallen wäre, an dem einzigen Humore gebrochen, mit dem Mozart's Genie das ganze Sündigen, das hier geschieht, auf den Grund der menschlichen Natur zurückführt und es so als Schwachheit, als Unart erscheinen läßt. Wir glauben das aber nur

durch den Zauber, den seine Musik auf uns übt. In viel höherem Maße geschieht dasselbe im Don Juan, indem es hier fast etwas Verbrecherisches ist, das der Humor aufheben soll. Aber auch hier gelingt es ihm, wenigstens was die Sinnlichkeit anbetrifft, jede Möglichkeit den ethischen Standpunkt einzunehmen, vollständig zu vernichten. Und zwar ist auch hier wiederum vorerst der Zauber, mit dem sich jede Art von Sinnlichkeit in ihrer Naivetät darstellt, die Macht, die uns jede Neigung zu moralischen Betrachtungen von vorn herein raubt, indem wir durch sie in ein Gebiet gehoben werden, wo der Kampf des Lebens aufhört und das Licht des Ewigen uns umglänzt. Das ist die Wirkung der großen Natur Mozart's, die von allen Dingen die innere Wahrheit erfaßt und die selbst das, was im Texte lüstern sein mag, in der Musik als reinstes Empfinden erscheinen läßt. So ist es mit Zerlinen's Gesängen, ja selbst mit Don Juan's Ausbrüchen einer vollen überreichen Sinnlichkeit. Auch sie hat nichts Freches, wie Zerlinen's Sinnlichkeit nichts Lüsternes hat, auch sie ist in ihrer Art naiv, und daß er sich ihrer wohl bewußt ist, ja sie zuweilen mit Absicht gebraucht, raubt ihr nichts von dieser Naivetät. Sie liegt dem Don Juan im Blute, wie der Zerline, beide verfahren auch in gleicher Weise

schelmisch mit ihrem Reize. Ebenso sind ja die Furcht und die Naschhaftigkeit Leporello's bloß Folgen seiner sinnlichen Natur. Und daß nun diese hier an allen Ecken und Enden mit solcher Unbefangenheit hervorbricht und sich ihres Rechtes bewußt wird, allein auch stets dafür ihre kleinen Strafen, ihre Nasenstüber bekommt, diese humoristische Auffassung ist besonders die Ursache, daß wir zu jeder moralischen Reflexion unfähig werden. Diese großsinnige Auffassung der natürlichen Dinge ist allerdings nicht ohne Vorbild, indem sie ja, abgesehen von der Volkskomödie aller Länder, schon in Cervantes und Shakespeare außerordentliche Erzeugnisse der Kunst hervorgebracht hatte. Allein auf dem Gebiete der Oper tritt sie bei Mozart zum ersten Male in einer Höhe auf, die den Werken jener Männer ebenbürtig ist und in ihrer Weise mit dazu geholfen hat, dem reinen Geiste, dem bessern Selbst des Menschen einen Sieg zu verschaffen, der all den Moralpredigten und Fratzenbildern der Confessionen nicht gelingen konnte. Hier wird dem Teufel der Sinnlichkeit, den die Kirche des Mittelalters an die Wand gemalt hatte, die Maske abgerissen, und was bisher als ein schreckliches Gespenst allgemein gefürchtet und verflucht war, erscheint jetzt bei Lichte besehen als ein naives unschuldiges Kindelein, das richtig

geleitet überaus folgsam, ja richtig verwendet, dem Menschen zur Erreichung der höchsten Dinge mitbehülflich zu sein bestimmt ist. In noch höherem Grade freilich sollte diese natürliche Sinnlichkeit in all ihrer Unschuld und ihrem Rechte von Mozart erst später aufgestellt werden, als er selbst am Ende seiner Tage durch die hohe Reife seines Geistes dem Kampf der irdischen Zwecke entzogen, den Sinn des Lebens noch ruhiger und tiefer erfaßte, als es bereits im Don Juan geschehen war. Papageno ist zwar reiner und unschuldiger als Leporello, aber im Grunde sind beide aus demselben Holze geschnitzt und erfüllen jeder in seiner Art, was ihnen obliegt, das Unrecht einer zu sehr idealistischen Moral wieder gut zu machen.

VII.

Die Musik zum Don Juan.

Es ist diese Ueberschrift nicht so gemeint, als wenn wir bisher lediglich von dem Texte geredet hätten. Vielmehr ist ja die eigentliche Seele, der bestimmte Charakter jeder einzelnen Figur, von der wir bisher gesprochen, insbesondere aber die eigenthümliche Gesammtstimmung dieses wunderbaren Werkes so sehr eine Schöpfung des Meisters der Töne, daß sein Biograph wohl Recht hat, wenn er diesmal den Text nur als das Gerüst bezeichnet, über dem der Künstler seine plastischen Gestalten auferbaute. Es wird also jetzt nur noch kurz von den musikalischen Mitteln die Rede sein, in denen hier etwa über den Figaro hinaus ein Fortschritt zu bemerken ist.

Zunächst ist es begreiflich, daß Mozart, durch die Erfolge der „Welschen" gereizt, auch im rein Musikalischen

diesmal seine eminente Ueberlegenheit zu zeigen bemüht war. Und da nun der Stoff, den ihm ein glücklicher Zufall zuführte, schon an und für sich überaus musikalisch war, indem er für jede Art der Empfindung die trefflichste Gelegenheit der Darstellung bot, so kann man sich denken, daß Mozart in den Don Juan viel Musik hineingearbeitet hat. Auch nach dieser Seite hin haben wir den Don Juan als über den Figaro hinausgehend zu bezeichnen, und wenn es nun schon in dieser Oper der ernste, tiefe Gehalt gewesen war, der dem an gefällige leichte Musik gewöhnten Publikum nicht recht hatte munden wollen, so ist es wohl zu erklären, wenn Mozart über den Erfolg seines Don Juan nicht ganz ruhig war und nach den ersten Proben in Prag den Orchesterdirector fragte, was er von der Oper halte, und ob sie wohl gleichen Beifall wie Figaro bei ihnen finden werde. Dieser beruhigte ihn darüber. Allein es war gewiß nur der Gedanke an den augenblicklich herrschenden Geschmack, was den Meister zu dieser Aeußerung trieb. In seinem Innersten war er sich wohl bewußt, nicht bloß, daß er keine Mühe und Arbeit sich habe verdrießen lassen, um für Prag etwas Vorzügliches zu leisten, sondern auch daß es sich hier um eine große, hohe, herrliche Musik handle. Sonst hätte er schwerlich

jene merkwürdige Aeußerung hinzugefügt, daß man sich irre, wenn man glaube, daß ihm seine Kunst so leicht geworden sei, daß Niemand so viel Studium auf die Composition verwendet habe und daß es nicht leicht einen berühmten Meister gebe, den er nicht fleißig studirt habe.

Und dieses bemerkt man an der Musik des Don Juan. Es ist nur die Zauberflötenmusik, die sie in Verwendung auch der schwierigsten Mittel der Kunst übertrifft, und wir werden sehen, von wo der neue tiefe Strom der Polyphonie floß, den Mozart später in seine Kunst zu leiten verstand. Es war ein deutscher Strom und der erst die ganzen Tiefen des Erhabenen zu enthüllen vermochte. Hier ist es doch noch der italienische Geist der mehr formellen Schönheit, der das Ganze bestimmt und nur deßhalb nicht so wie bei den Italienern selbst Ueberhand gewinnt, weil Mozart's Sinn für die Darstellung des Wahren eben durchaus unzerstörbar war. Auch erkennt man im Bau der Musikstücke wesentlich noch die italienischen Formen, nur daß von ihnen eben bloß dasjenige beibehalten ist, was die Wirkung der Gesetze der musikalischen Gestaltung überhaupt war, für die Italien im Dramatischen den feinsten Sinn bewährt und die ersten festen Formen der dramatischen Musik

geschaffen hatte. So besonders bei der Arie. Aber wie frei und bedeutungsvoll ward jetzt ihre auf dem Contraste beruhende Grundform, ja selbst ihre Coloratur zur dramatischen Charakteristik verwendet. Duetten und Terzetten sind ebenfalls wie im Figaro gebaut, auch hier gaben die Gesetze der musikalischen Gestaltung selbst die Norm für die Darstellung der Situation an die Hand. Das Quartett und das Sextett unterscheiden sich ebenfalls nicht wesentlich von der bisherigen Weise, nur daß Alles dem Inhalte der Oper gemäß viel ernster, tiefer, gewaltiger ist als im Figaro. Auch in den beiden Finales ist, was das Dramatische anbetrifft, über den Figaro hinaus kein Fortschritt gethan, vielmehr die Lebendigkeit und außerordentliche Steigerung, die dort herrscht, nicht einmal erreicht, weil die Scenen mehr äußerlich an einander gereiht sind, als daß sie einen inneren Fortgang hätten. Und doch ist Alles so viel größer, weiter, tiefer, ergreifender. Woher kommt das?

Wir haben den Grund bereits angeführt. Er liegt in dem reicheren und tieferen Lebensgehalte, der sich hier im Stoffe selbst darstellt und der es nöthig machte, daß Mozart auch in jedem einzelnen Falle kräftigere Lichter und Schatten, tiefere Farbentöne, schärfere Accente anwendete, so daß das Ganze jedesmal als ein voller tiefer

Strom des Lebens hervorquillt. Und doch ist das Orchester im Don Juan ungleich weniger vorherrschend, als im Figaro. Es sind eben die Personen selbst, die ihre Empfindungen ausdrücken, während im Figaro die Situation meistens fast unmusikalisch zu nennen ist, so daß die Personen meistens mehr reden, als singen. Und wenn es nun auch im höchsten Grade meisterhaft ist, wie Mozart dort den Dialog nachahmt und den Handelnden Gelegenheit gibt, sich auszusprechen, während das Orchester die allgemeine Stimmung der Situation festhält, so wird uns doch unendlich wohler im Don Juan, wo jede Person durch die Situation selbst genöthigt wird, ihr Inneres hervorzukehren. Und da dieses meist in seinen Tiefen, sei es komisch oder tragisch, sich offenbart, so gewinnt die Musik die Gelegenheit, die ganze Fülle und Herrlichkeit ihrer Mittel zu entfalten, und wir fühlen uns über jene einzige Heiterkeit und graziöse Bewegung des Figaro noch hinausgehoben zu höheren Regionen: das Spielen der Götter ist hier bei allem Reiz bedeutender, denn sie spielen mit tieferen Kräften und größeren Leidenschaften der Sterblichen.

Dieser reichere Gehalt bedingte dann auch eine größere Anlage der einzelnen Musikstücke, und in dieser Hinsicht übertreffen freilich auch die Finales des Don Juan die

des Figaro bei weitem. Alles ist breiter, voller, mächtiger, die einzelnen Motive sind bedeutsamer, gewichtiger, die Ausführung und Durchführung in Folge dessen meist weniger kunstvoll und complicirt als im Figaro, denn die Arbeit mußte durchsichtiger sein, um drastischer zu wirken. Ein wunderbares Beispiel dieser einfachen Größe ist das Sextett, das bis jetzt noch in keiner Weise übertroffen worden ist. Auch das Orchester ist wie gesagt mäßiger verwendet als im Figaro. Außer der Arie des Don Juan, wo er die Bauern vertheilt und also von dem Aussprechen besonderer Empfindungen nicht die Rede sein kann, ist es durchgehends Sache der Personen selbst zu sagen wie ihnen zu Muthe ist, und das Orchester begleitet dies nur oder verstärkt es auch. Im Allgemeinen aber hat es mehr die Rolle, das Einzelne, das vorgeht und geredet wird, mit einander zu verbinden und tritt nur in den bedeutsamsten Situationen in seiner Eigenart hervor, dann aber freilich mit einer Macht und auch mit neuen Wirkungen der Instrumentation, vor denen wir noch mehr erstaunend zurücktreten würden, wenn nicht diese Effecte seitdem hundertfach oft wiederholt und gar oft mißbraucht worden wären.

Aber nicht in einzelnen hervorragenden Aenderungen oder Verbesserungen in den Mitteln der Musik liegt

die Bedeutung der Mozart'schen Opern. Es kam ihm nicht darauf an die Musik zu reformiren, sondern er faßte die gesammten bisherigen Mittel seiner Kunst einfach zusammen, um damit etwas auszuführen, das allerdings bedeutender, gewichtiger war, als alles Vorhergehende. Nicht daß er diese Mittel außerordentlich erweitert, vermehrt hätte, aber daß er jedes derselben in einer Weise gebrauchte, daß es eben nur Mittel war, um etwas Geistiges darzustellen, ist das Verdienst unseres Meisters. Und daß nun dieser Gehalt eben höher und reicher war, als der der bisherigen Oper, das ließ nun auch jene Mittel der Musik höher, bedeutsamer erscheinen. Es war wie bei Göthe die Sprache von Jedermann, die Mozart redete. Aber wie hoch, wie edel, wie gehoben erklang diese Sprache aus dem Munde von Männern, deren Herz am Pulse der Zeit lag, die das innerste Empfinden ihrer Nation in sich trugen und es einfach, wahr und schön aussprachen. Was war nun jenes übertriebene, unwahre Pathos der opera seria gegen die gewaltige Leidenschaft des Schmerzes, die Donna Anna so überaus wahr ausspricht: Ah, il padre mio dov' è? — Es muß Mozart den Shakespeare gekannt oder auch nur Emilia Galotti gesehen haben, man wird zu sehr an ihre große und wahre Art erinnert, als daß nicht auch

solche Sonnenblicke der tiefsten psychologischen Wahrheit den Keim in des Musikers Seele erweckt haben sollten. Wir wissen zwar nichts Genaues darüber, aber Mozart lebte ja meist in großen Städten, besonders war er zu oft in Mannheim gewesen, als daß ihm nicht die großen Erzeugnisse der dramatischen Poesie hätten bekannt werden sollen. Shakespeare lebte gerade damals in Deutschland wieder auf und Lessing's Dramen, die diesem Heroen die Entstehung verdanken, gingen gerade damals über die deutschen Bühnen. Und sollte nicht Mozart, dieser Meister der psychologischen Charakteristik, sich bemüht haben um eine Kunst, deren eigentliches Element die Vorgänge im Menschengeiste sind? „Meine einzige Unterhaltung", schreibt er am 4. Juli 1781 von Wien aus an seine Schwester, „besteht im Theater; ich wollte Dir wünschen hier ein Trauerspiel zu sehen! Ueberhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schauspiele vortrefflich aufführt, aber hier ist es. Jede Rolle — die mindeste, schlechteste Rolle ist gut und doppelt besetzt." So ergänzte er von Seiten der dramatischen Poesie her die Anregungen, die ihm schon Gluck's große Art, des Menschen Seele darzustellen, gegeben hatte. Und daß er nun über diesen hinaus das Pathos wie das Ethos der menschlichen Brust in seiner ganzen Wahrheit und

Tiefe musikalisch aussprach, ist weniger zu bewundern, als daß er diesen Gebilden selbst in den Ausbrüchen höchster Leidenschaft, tiefsten Schmerzes noch jene Anmuth zu verleihen vermochte, die der Grieche selbst in das von Leiden fast entstellte Antlitz des Laokoon gelegt hatte. Dieser Stempel der echten Schönheit ruht auf Donna Anna's ungeheurem Schmerz wie auf Don Juan's trotzigem Uebermuthe.

Wo blieb ferner die opera buffa, als Mozart aus der typischen Figur des komischen Bedienten plötzlich ein Menschenbild geschaffen hatte, das mit der Wahrheit seiner endlichen Natur nicht mehr zum bloßen Lachen reizte, wie die närrischen Späße des italienischen Baß-buffo oder die bloß plumpe Natürlichkeit der deutschen Posse, sondern mit der Fülle des echten Humors ein komisches Streiflicht auf alle Vorgänge der Oper warf, indem sich die Endlichkeit alles Irdischen an ihm bewies. Nach dieser Seite hin ward ja selbst der Figaro in Schatten gestellt, der doch bereits die ganze Eigenthümlichkeit der opera buffa wie der französischen komischen Oper in sich aufgehoben hatte. Wo blieb endlich das natürlich Gefühlvolle dieser französischen Musik und das Herz-innige des deutschen Liedes, das dem Singspiele seinen Reiz gegeben hatte? Die französischen chansons und

airs erscheinen nun als bloß hübsch, artig und lebhaft, nachdem Don Juan's Finch' han dal vino in ganz anderer Fülle und Lebendigkeit die sinnliche Lust der menschlichen Natur hervorgesprudelt und Zerlinchen mit einer Herzinnigkeit, Lieblichkeit und Schalkheit zugleich ihren Masetto wiedergewonnen hatte, wie sie noch jetzt in dieser Verbindung einzig in der Musik dastehen. Das seelenvoll Innige und Herzliche des deutschen Volksliedes freilich hatte Mozart schon anderswo, in der Entführung, in die Kunst eingeführt und sollte es noch reiner in der Zauberflöte verwenden. Allein die reizende Schalkhaftigkeit, ja leise Coquetterie, mit der Zerline ihre natürliche Empfindung versetzt und die auch wohl französisch ist, übertrifft fast die feine Art der Susanne, und beide geben zu der natürlichen Grazie, die sie mit den Italienerinnen theilen, noch die höhere Anmuth der Kunst als das Köstlichste in den Kauf.

Dies eben, die Anmuth der Bewegung sowie die vollendete Schönheit des Klanges, sind die Vorzüge der Mozart'schen Natur, die von keinem Meister jemals erreicht, geschweige denn übertroffen worden sind, und sie finden sich wie überall bei Mozart, so auch im Don Juan wieder. Allein nicht dieses war es, was alle Welt in so namenloses Entzücken versetzte, als der Don Juan

erschien. Das war man ja bei Mozart nicht anders gewohnt. Vielmehr war es jener reiche geistige Gehalt, der zündend auf die Nation wirkte, wie später Faust's geistige Kämpfe und Gretchen's Unglück. Der Don Juan setzte eben alle Gemüther in Bewegung und wir wissen nun auch warum. Es war die tiefe Erfassung des Zusammenhanges der Dinge dieser Welt, was hier in reichster, herrlichster, überschwänglicher Kunst sich darstellte. Die Geister der Nation schauten auf. Gluck und Lessing, die hier die reifen Früchte ihrer Saaten mit Staunen und Entzücken begrüßt haben würden, sie waren todt. Beethoven war noch jung, aber Haydn wußte nur soviel, daß Mozart der größte Componist auf der Welt sei. Herder spintisirte über den Geist der Geschichte, Wieland war alt. Aber Göthe, deß Auge waltete über die Regungen des deutschen Geistes, wie das Auge des Herrschers über seinem Volke, er hörte die neue Oper und mag wohl damals die Ueberzeugung gewonnen haben, die er später aussprach, daß Mozart der Mann gewesen sei, die Musik zu seinem Faust zu schreiben.

Freilich das Ringen nach Erkenntniß, die Sehnsucht nach Wahrheit, — das Wesen Faustens war im Grunde nicht Mozart's Wesen. Und doch hat er in dem Werke seines Todes gezeigt, daß auch er ein Deutscher war

und in seiner Seele als tiefsten Kern trug das untilgbare Verlangen nach der Wahrheit. Allein nicht so unruhvoll, nicht so tiefgehend war dieses Sehnen, weil sein Geist doch nicht schauend die Welt in solcher Weite und Tiefe erfaßte, als der Geist des Dichters es that. Der Musiker blieb mehr ahnend, und seine Sehnsucht war nicht so herzbezwingend wie die des erkennenden Geistes im Faust, dem durch seine Noth das Gemüth sich vertieft bis zur Erfassung des ganzen Jammers der Menschheit und der mehr des Zweifels Schrecken, den ungeheuren Zwiespalt seiner Seele ausspricht als die Versöhnung. Und doch werden wir, wie gesagt, auch hiervon die Spuren finden in dem Meister, den sonst alle Welt als das Urbild schöner Harmonie zu fassen gewohnt ist. Auch seine Seele werden wir schreiend finden nach Erkenntniß der Wahrheit, nach Versöhnung, nach Frieden. Allein was den Dichter zu jener Aeußerung bewog, war gewiß nur die Beobachtung, wie Mozart die Vorgänge des weiblichen Herzens darzustellen vermag, wie er von Liebes-Lust und Leid singt, und Gretchen wäre gewiß in keine üblen Hände gerathen, wenn Mozart sie gelehrt hätte, wie sie nun ihre unendliche Liebessehnsucht, ihr Glück, ihr Leid, ihre Herrlichkeit und ihren Jammer aus voller Brust *singen* solle. Hier wäre gewiß Gret-

chens Seele in einer Weise ergänzt worden, die der Intention des Dichters vollkommen entsprochen hätte. Auch die Composition des Veilchen läßt dies vermuthen.

Allein noch ein Mehres, Höheres hatte Göthe im Auge, wenn er nach der ersten Aufführung an Schiller schreibt: „Ihre Hoffnung, die Sie von der Oper hatten, würden Sie neulich im Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isolirt und durch Mozart's Tod ist alle Aussicht auf etwas Aehnliches vereitelt.“ Schiller hatte nämlich geschrieben: „Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erläßt man wirklich jene servile Naturnachahmung, und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stehlen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüth zu einer schöneren Empfängniß; hier ist wirklich auch im Pathos ein freieres Spiel, weil die Musik es begleitet, und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, müßte nothwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“ Und das schrieb der Mann, der zehn

Jahre früher Göthe's Egmont strenge getadelt hatte wegen seines opernhaften Schlusses. Was würde er erst gesagt haben, wenn er die Zauberflöte gesehen hätte. Denn erst diese entspricht vollkommen der hohen Meinung, die Schiller von der Idealität der Oper hat. Allein in der That auch auf den Don Juan passen jene herrlichen Worte, die davon Zeugniß ablegen, wie sehr der stete Umgang mit seinem herrlichen Freunde auch Schiller in die Gebiete der reinen Schönheit eingeführt hatte, wie sehr es ihm Bedürfniß geworden war, jenes reine Spiel des Göttlichen, jenen reinen Schein des Uebersinnlichen, den wir mit dem Worte Schönheit bezeichnen, vollkommen zu genießen. Die Musik zum Don Juan gewährt allerdings diesen Abglanz des Göttlichen bereits in einem Grade, wie ihn die Musik vorher nicht erreicht hatte, wie ihn Schiller mit allen Kräften seines Geistes suchte und wie ihn Göthe schon gegeben hatte. Sie hat, wie wir schon sagten, selbst im Pathos jenes freiere Spiel, sie hat die Anmuth selbst im Schrecklichen, und nichts ist so sehr anzuerkennen, als daß Mozart es durchaus vermieden hat, die Erscheinung aus der Oberwelt mit jener sinnlichen Schauerlichkeit darzustellen, durch die uns spätere Componisten so ganz aus dem Gebiete des Idealen zu vertreiben gewußt haben. Es

kommt in dieser Musik auch nicht das Geringste von jener Graßheit und Gräßlichkeit vor, womit man später die niederen Regionen der menschlichen Natur in Erregung zu setzen wußte und mehr eine physiologische Wirkung, ein grobsinnliches Schauern und Entsetzen erregte, als die das Gemüth treffende Darstellung eines Erhabenen, Uebermenschlichen.

Hier zeigt vor Allem sich die echte Künstlernatur, die Mozart hatte; und seine Art, das allerdings für die gewöhnliche sinnliche Vorstellung Wunderbare zu einer innern Wahrheit zu machen, beweist, daß er Wesen und Beruf der Musik als Darstellerin der Seelenvorgänge im Menschen unendlich mehr begriffen hatte, als die Componisten, die uns vom Wunderbaren bloß das Schauerliche vergegenwärtigen. Mozart verstand, wie wir schon sagten, die Erscheinung des Comthurs als eine Art psychologischen Vorganges in der Seele Don Juan's, er faßte die innere Wahrheit dieses Wunderbaren auf, den tiefen Zusammenhang von Schuld und Strafe, „denn alle Schuld rächt sich auf Erden," und so vermochte er es auch, dieser Scene einen solchen Grad von Wahrheit zu verleihen, daß wir allerdings tief erschüttert werden: denn wir selbst haben hier jenen innern Zusammenhang aller Dinge geschaut, und wo es

der gewöhnliche Verstand unglaublich findet, daß es höhere Mächte gibt und daß sie unmittelbar wirkend in das Menschenleben einzugreifen vermögen, da wird es dem tieferen Vermögen unseres Geistes hier zur handgreiflichen Wahrheit. Und doch hinwiederum sind wir gegen das Stoffliche dieses Vorganges gleichgültig, denn die Musik macht uns die geistige Bedeutung desselben so wichtig, so eindringlich, daß wir uns ihr allein hingeben und so wirklich jenes reine Spiel der höheren Mächte empfinden, das nur die Kunst zu geben vermag.

Dieses Höchste, dieses rein Ideale gewährt also die Musik zum Don Juan in der That bereits in seltener Weise und gehört auch nach dieser Seite hin in die Reihe der höchsten Erzeugnisse des menschlichen Geistes. Allein trotzdem ist sie nicht das Vollendetste, Reinste, Schönste, was Mozart's Genius geleistet hat. Denn noch herrscht in ihr jenes Stoffartige, mit dem Schiller's Bemühen sein Leben lang zu kämpfen hatte und das er niemals ganz überwand, in einem Grade vor, der die reine Idealität des Schönen nicht überall durchdringen läßt. Es ließe sich dies bis ins Einzelne der Musik, bis in die Aufeinanderfolge und in die Mischung der Töne nachweisen, und wir werden darauf zu sprechen kommen, wenn wir nun das Werk näher betrachten,

um deßwillen diese lange Einleitung gemacht worden ist und das allein im Stande war, uns jenen Maßstab höchster Idealität zu geben, mit dem wir alle übrigen Schöpfungen der Musik, ja selbst Mozart's messen können. Wir werden dann finden, daß bis in die Zeichnung der Linien, bis in die Mischung der Farben, sowohl der Töne als der Klänge, hinein die Spuren jenes Irdischen, jenes Stoffartigen zu verfolgen sind, von dem der Don Juan noch inficirt und erst die Zauberflöte ganz frei ist. Wir werden dann sehen, daß noch eine tiefe Reinigung selbst mit diesem reinen Mozart vorgehen mußte, eine Reinigung nicht bloß des Kunstsinnes, sondern des ganzen Menschen, ehe er das Reinste, das Idealste, das vollkommen Schöne zu erschaffen im Stande war. Wir werden erinnert werden, wie er noch in einzelnen Werken allmälig sich dem Höchsten annäherte, wie er sich selbst in zwei dramatischen Schöpfungen, Così fan tutte und La clemenza di Tito, übend zur reinen Form verklärte und wie ihm auch das Leben in Leid und Freud noch allgemach das Irdische abstreifte, bis er fühlend und darstellend das Höchste leistete, sich dem Göttlichen näherte. Und wir werden es dann begreiflich finden, warum der Weg, auf dem wir zu diesem Werke gelangten, so lang war: es handelte sich eben um die

Vorbereitung zum Verständnisse eines Werkes, das zwar wegen seiner Einfachheit jedem und dem Kinde am ersten zugänglich, wegen seiner hohen Kunst aber und Verklärung des Irdischen zur reinen Idealität nur für den ganz zu begreifen ist, der nach des Lebens Kämpfen in seiner Seele wieder zur Harmonie des Innern gelangt ist und sich dem Ewigen willig nähert.

VIII.

Die Zauberflöte.

Jetzt wären wir also an dem Ziele unserer bisherigen Fahrt angekommen, und es sei uns gestattet, den Strom, der sich bisher in der Enge der Schranken gar zu rasch fortbewegte und an manchen interessanten, ja bedeutsamen Punkten flüchtig vorbeieilte, nunmehr zu der ruhigen Breite einer eingehenden Betrachtung sich ausdehnen zu lassen. Ja es werden uns auf unserem Wege von jetzt an zuweilen kleine Inseln und Eilande begegnen, die in erquickender Abwechslung die weite Wasserfläche unterbrechen, und da wir ja mit der Fahrt nicht so sehr eilen und vielleicht nicht sobald wieder eine Reise zur vergnügenden Belehrung mit einander machen werden, so sei es auch hin und wieder erlaubt, auf einem dieser Eilande, die sich mit schlanken Bäumen und rundem

Gebüsch im rosigen Morgendämmer vor dem staunenden Blicke hinlagern, unsern Kahn landen zu lassen, um gelagert auf saftigem Grün, das eine Mal den Sirenentönen verliebter Nachtigallen zu lauschen, das andere Mal zu ernster Betrachtung gestimmt, die morgenruhige Seele in die Tiefen des menschlichen Herzens zu versenken oder den offenen Geist, den die Weite der Landschaft um uns her zur Erfassung des Höchsten erweitert hat, frei umherschwärmen zu lassen in den idealen Sphären, die über allem Dasein schweben, das Dasein schufen und es mit ihren goldenen Aepfeln speisen oder mit ihrem goldenen Scheine verklären.

Denn das Werk, das jetzt vor uns liegt, ist eine der wenigen Schöpfungen des höchsten Geistes, in denen sich der wahrheitsbedürftigen Menschheit ein Idealbild der ganzen Welt enthüllt, ein Idealbild des Menschen, wie er von Ewigkeit war und wie er in alle Ewigkeit sein wird, es ist eine Schöpfung der Menschenbrust, in der uns die heiligen Mächte, die das Leben bilden und führen, leibhaftig vor des Geistes Augen gebracht werden, daß wir meinen, wir schauen sie selbst, und getröstet von dannen gehen, wie der Betende aus der Kirche. Dieses Werk ist eines jener wenigen, in denen in der einfachen Sprache von Jedermann geredet

wird über die Dinge von Jedermann, es ist eine Stimme des Herrn in der Wüste, die den Tauben hörend macht, wenn sie ihm an das todte Ohr klingt, es ist eine stille, ruhige Rede von Gott und von den höchsten Dingen, vor Allem aber von der Liebe zu den Menschen, in der sich alle Tugend zusammenfaßt. Hatte das vorhin besprochene Werk, der Don Giovanni, uns in die ganze Fülle und Breite des wirklichen Lebens mit all seinen Leiden und Freuden, aber auch mit all seiner Unruhe mitten hineingeführt, so daß wir die Pulse fühlten, die dieses irdische Dasein bewegen, so zieht uns die Zauberflöte in die Regionen, die zwar auch dieses ganze Menschendasein sind, aber doch wieder über ihm schweben, in denen all jene Wirklichkeit, so schön sie war, doch noch schöner erscheint, da sie in idealem Glanze strahlt. Und hatte uns mit der Unruhe jenes übervollen Lebens auch die ganze Unruhe der engen Wirklichkeit mit ihren Leidenschaften ergriffen, waren wir gerührt, ja mächtig erschüttert worden, daß das Innere gewaltsam aufbrauste im Widerstreite der Gefühle, die ein Blick in die Tiefen des Lebens erregt, so umfängt uns hier die volle Ruhe des Göttlichen, das zwar ewig sich in die Gegensätze des wirklichen Daseins zerspaltet, aber ebenso ewig ganz bei sich und einig bleibt. Und in dieser reinen Harmonie

erschließt es sich dem Menschenherzen als eine Quelle der Labung und Sammlung, wenn uns das Viele und Mannigfache des Lebens in unserm Innern auseinandergerissen hat oder wenn wir durstig sind nach dem Born des ewigen Lebens, aus dem uns die Lösung aller Dinge entgegenströmt.

Dieser Hauch des hohen Geistes, der die Welt umspannt, ist es, der in der Musik zur Zauberflöte weht, und eben dies ist es auch, was uns hier zur Betrachtung der idealen Dinge überhaupt zwingt. Wir müssen wissen, wie weit der menschliche Geist in der Erkenntniß der höchsten Dinge vorgedrungen ist, um zu begreifen, was dieses Werk bietet, wie weit es zur Förderung oder auch zur Ausbreitung dieser Erkenntniß unter den Menschen gewirkt hat. Denn ich behaupte, unter allen Werken der dramatischen Kunst ist kein einziges von solch weitgreifender Bedeutung, weil kein einziges so im besten Sinne dem Volke gehört. Bedenke man, daß es seit mehr als sechszig Jahren in ganz Deutschland keine Bühne auch nur von einiger Bedeutung gibt, auf der nicht die Zauberflöte wenigstens ein oder einige Male in jedem Jahre und stets bei voll besetztem Hause gegeben wird, bedenke man ferner, daß der größere Theil der Zuhörer in der Regel nicht den sogenannten Gebildeten

und noch weniger den sogenannten Klugen angehört, weil diesen ja der Text gar zu trivial, zu kindisch erscheint, daß vielmehr der mittlere Stand und vor allem die Jugend, Jünglinge wie Mädchen, und das Volk auf dem hohen „Olymp“ es ist, dem diese Dinge gefallen und die Töne, sei's bewußt oder unbewußt, die unbefangene Seele berühren, bedenke man auch, wie ideal im höchsten Sinne des Wortes all diese Musik, sowohl die lustige und volksthümliche, die nach Schikaneder's Geschmack geschrieben wurde, als auch die ernste, in die Mozart seine große Seele einhauchte, wie vollkommen rein beide in ihrem Ausdrucke sind, bedenke man alles dies, und man wird zugeben, daß die Wirkung, die dieses Werk auf die Bildung der Nation im weitesten Umfange hat, mit kaum einer anderen Wirkung der Kunst zu vergleichen ist. Denn diese Wirkung geschieht unausgesetzt wieder und immer auf die edelsten Theile des menschlichen Innern. Wirft aber Einer dagegen ein, daß die Mehrzahl dieser Zuhörer sich vorzugsweise an den Possen erfreue, die dieses Werk auch bietet, so behaupte ich, daß ebenso der tiefe, reine, heilige Ernst, den die Töne der bedeutenderen Partien desselben aussprechen, fast bei Keinem dieser Zuhörer ohne irgend welchen Einfluß bleibt. Oder meint man, die höchsten

Wirkungen auf unsere Seele seien bewußter Art? — O nein, das Ideale, das die Seele in sich aufsaugt und das den Geist zur Ordnung des Weltganzen stimmt, wirkt meist bewußtlos auf den Menschen, und so gering es im Einzelnen sein mag, so ist es dennoch im Ganzen und Großen höher anzuschlagen, als selbst jene heilsamen Erschütterungen, die unser moralisches Gefühl durch das Leben oder die gewöhnliche Kunst erfährt. Denn die letzteren treffen zwar auch unser Inneres, aber bei weitem nicht in den Tiefen, sie führen den Geist bei weitem nicht so hoch in die Regionen der ewigen Gesetzmäßigkeit, wie die Wirkungen jener rein idealen Werke. Nicht Rührung, nicht Erschütterung, so tief, so stark sie sein mögen, sind das Höchste, was der Mensch empfinden kann, sie schütteln das Herz, aber sie ordnen es nicht: über ihnen steht jener Geist der ewigen Harmonie, der sich im Leben als reinste Frömmigkeit, in der Kunst als vollendete Schönheit darstellt, der nicht das Einzelne in uns trifft, rührt, erschüttert, sondern uns unser Ganzes fühlen macht als ein Abbild der ganzen Welt. Und diesen Eindruck gewähren nur die höchsten Werke der Kunst, zu denen auch die Zauberflöte zählt.

Ich habe nun zwar eingeräumt, daß nicht dem tausendsten dieser Volkszuschauer auch nur eine Spur

von Bewußtsein komme über eine derartige Wirkung dieser Musik. Aber ist es schon an und für sich die Eigenheit der Kunst der Töne, daß sie uns wie keine andere ein Abbild des Weltganzen, so wie es sich nach ewigen Gesetzen in harmonischer Gliederung in alle Ewigkeit aufbaut, eine deutliche Ahnung von der Gesetzmäßigkeit alles Seins gibt, so muß gerade solch vollkommen reine Musik, wie die zu Mozart's Zauberflöte ist, die eben Alles erfüllt, was dieser Kunst je an Zielen und Aufgaben gesetzt war, in unserm Geiste mit leiser aber unwiderstehlicher Gewalt ein dämmerndes Bild des ewigen Gesetzes, des göttlichen Geistes erzeugen, selbst ohne daß wir uns dessen klar bewußt werden. Und so hat gerade diese Musik eine vorwiegend religiöse Wirkung, und sie wird diese Bedeutung für alle Zeiten und vielleicht mehr behalten als das, was die Kirche, sei es die katholische oder die protestantische, in so herrlicher Weise in der Kunst angeregt hat. Denn dies ist vergänglich, wie die Anschauungsform, aus der es entstanden ist, jene Musik aber ist ein reines Erzeugniß des ewigen Geistes, der von keiner Zeit noch einem Lande abhängig ist. Wie wir ja auch heute noch die plastischen Bilder der Griechen mit einer Art von religiösem Gefühle betrachten und unser Inneres daran für das Ewige stimmen. Sie

geben die ewige Harmonie der Dinge als Gestalt, wie sie die Musik in Form der gesetzmäßig gereihten Klänge gibt. Und wie das heutige Volk in Kunsthallen und auf Plätzen aus jenen Bildern heimliche Nahrung des edelsten Geistes in sich saugt, so dringt die Allgewalt der ewigen Harmonie in tausendfacher, immer wiederkehrender Weise aus den Tönen jener Musik in die Herzen von Tausenden von Zuhörern, und sei die Wirkung in jedem Einzelnen noch so klein, so geschieht bei Tausenden und kehrt tausendfach wieder, und so geht es bald ins Millionenhafte.

Wenn ich mich nun aber anschicke, meine Behauptungen im Einzelnen zu begründen, so reut es mich eigentlich schon sogleich, daß ich vorhin mit hochweiser Miene und wichtigem Pathos einen Ton angeschlagen habe, als wenn es sich hier um welterschütternde, das Menschengeschlecht für immer bessernde Dinge handele. Es ist zwar wahr, auf der Höhe, wo die Musik zur Zauberflöte steht, wird auch die Kunstgeschichte zur Weltgeschichte. Allein die Wirkungen dieser Klänge sind friedlich und heiter, wie die Kunst, von der sie ausgehen, sie sind leise und lind, kaum fühlbar, nicht streng, nicht stürmend wie die umwälzenden Werke des Zwillingspaares Schiller und Beethoven, die mit starker Hand in die Geschicke

der Gegenwart eingriffen und deren ganzen Inhalt aufrüttelten. Sie sind mehr lösend, als erschütternd, diese Klänge, und ruhig mild wie der Lauf der Sterne, deren stiller Gang Friede und Harmonie in das Herz des vertrauenden Menschen bringt. Sie stören den Menschen nicht auf, sie lassen ihn sein wie er ist, sie lassen ihm seine Schwächen wie seine Tugenden, sie kümmern sich wenig um seinen moralischen Zustand, sie fragen nicht, ob er nach den heute und hier geltenden Gesetzen gut oder böse ist. Sie, die selbst nach höheren Gesetzen als den moralischen geordnet sind, sie legen auch nur den Maßstab ihrer, der göttlichen, nicht der menschlichen Satzungen an, sie lassen den Menschen Mensch sein, göttlich und menschlich, heilig und voll Schwäche, und beides stets ganz und rein und unbefangen. So kommt es, daß in diesem Werke neben dem heiligen Ernste würdiger Männer, die dennoch nichts weiter als Menschen sein wollen, die liebe gute Natur mit ihren Begehrungen ruhig bestehen bleibt, daß keiner der Hörer in seinem Gewissen gemahnt wird, daß er von Natur sündig sei oder dergleichen Thorheiten: es wird Jedem sein Recht zu Theil, je nachdem ihn seine Neigung zu höheren Dingen zieht oder einfach im Genusse des ihm Erreichbaren beläßt. Und auch die höheren Dinge sind hier

nicht mit Aufstörung unserer ganzen Natur verbunden; sondern in mildester Weise wird auch hier, wenn man die Töne richtig versteht, schon dem still Wünschenden, dem leise Strebenden die Frucht des Lebensbaumes gereicht, dem Nichtbegehrenden aber wird seine geringere Art der Lebensfreude mit jener Heiterkeit nachgesehen, welche rechte Eltern bei ihren schwächern, weniger begabten Kindern haben. Papageno wird nicht weiter darum getadelt, daß ihm Essen und Trinken, daß vor Allem die Mädchen ihm lieber sind, als all die herrlichen Güter der Erkenntniß und der Tugend, die dem „Eingeweihten" zu Theil werden. Diese wunderbare Milde der Gesinnung, die das Ganze durchzieht, ist ja das Höchste, was der Mensch erreichen kann, und wirkt zur wahren Besserung und Veredlung des Menschengeschlechtes unendlich mehr als aller zelotische Eifer für Wahrheit und für Tugend. Sie allein gewährt auch die wahre Glückseligkeit, und von ihrem warmen Hauche kommt es, daß sich Jeder, der diese Musik hört, wie von dem Luftstrom des ewigen Lebens angeweht und in sein so oft gestörtes Innere den wahren Frieden einkehren fühlt.

So wollen denn auch wir zunächst das Pathos der ernsten Ueberlegung fahren lassen und lieber den heitern Ton anschlagen, der sich hier gebührt. Und mag er auch zuweilen

etwas leichtfertiger sein, als sich für einen Mann der Wissenschaft zu geziemen scheint, es handelt sich hier eben um die Kunst, und das Schöne fragt nicht nach Tugend oder Leichtsinn, sondern es will anmuthig tändelnd die Geister befreien und sie über die gewöhnliche Schwere des Lebens erheben. Ernste, wissenschaftliche Untersuchung hat die Zauberflöte ja schon genügend erfahren, und um ihretwillen brauchte ich fürwahr meine zu leicht geflügelte Feder nicht anzusetzen, da es obendrein der Größere und Stärkere in meinem Fache gewesen ist, der diese Sache bereits gründlich abgethan hat. Doch wird es mir mein Herr Obercollege, der Professor Otto Jahn in Bonn, nicht verargen, wenn ich mir aus seinem ausgezeichneten Werke über unsern Meister, das ich nach jedem Lesen mit größerer Verehrung aus der Hand lege, das nöthige Material zu meinen Skizzirungen unbekümmert aneigne.

Es ist bekannt, daß der äußere Anlaß, aus dem die Zauberflöte entstand, ein rein zufälliger war. Emanuel Schikaneder, der Director des Theaters im Stahrenberg'schen Freihause, war durch seine leichtsinnigen Unternehmungen so ins Gedränge gerathen, daß er meinte, nur durch eine ganz besondere Zugoper wieder aus seinen Nöthen kommen zu können. Er ging also zu seinem Freunde Mozart, der bereits damals in Wien den Namen

als größter Componist der Stadt, ja der Welt hatte, und bat ihn, die Musik zu schreiben zu einem Texte, den er erst verfertigen wolle: er habe einen vortrefflichen Stoff zu einer glänzenden Zauberoper entdeckt, der so recht nach dem Geschmacke des Wiener lustigen Volkes sei. Mozart, der damals gerade unbeschäftigt war und nach den schmerzlichen Erfahrungen des vorigen Jahres, in dem er gar wenig hatte schreiben und somit auch wenig hatte verdienen können, sich nun nach einer Arbeit sehnte, die ihm Geld und Ehre zugleich einbringen mochte, widerstand den dringenden Bitten und den Versicherungen Schikaneder's, daß seine Bühne sonst ruinirt sei, nicht gar lange und willigte ein. War es auch nur eine Volksoper, die er zu schreiben hatte, und nur für ein Theater zweiten ja dritten Ranges, er konnte nach seiner großen Gutherzigkeit weder seinen Bekannten in der Noth stecken lassen, noch seinem eigenen Drange gebieten, der auf nichts so sehr ging, als auf Erschaffung von dramatischer Musik. Er sagte also seine Hülfe zu, und zwar mit den Worten: „Wenn wir ein Malheur haben, so kann ich nichts dazu, denn eine Zauberoper habe ich noch nicht componirt.“ Dies war im Frühjahr, wie man sagt, im März 1791, in dem Jahre, dessen Ende Mozart nicht mehr erleben sollte.

Schikaneder, der schon manchen Text zu seinen musikalischen Possen selbst verfaßt und als Schauspieler und Sänger durch jahrelange Praxis wohl Erfahrung davon hatte, was sein Publikum anzog, griff dieses Mal zu einem Märchenstoffe, und zwar nahm er aus Wieland's Dschinnistan das Märchen Lulu oder die Zauberflöte. Seine Geschicklichkeit freilich, dergleichen Sachen zu dramatisiren, ging nicht über eine gewisse Routine hinaus, und obwohl von Natur nicht ganz ohne künstlerische Begabung, brachte er es doch nicht weiter als bis zu einer Versmacherei, die zuweilen elend genug war. Die Hauptsache war ihm, recht viel überraschende Situationen, Zaubereien und Possen anzubringen und besonders für sich selbst, der bei geringen Stimmmitteln doch ein nicht unbedeutendes komisches Talent gehabt haben muß, eine recht dankbare das heißt närrische Rolle zu schaffen. Dazu wählte er Papageno, den Begleiter des edlen Prinzen, der der Königin der Nacht ihre von einem Zauberer geraubte Tochter wieder verschaffen soll. Das Federkostüm dieses Vogelfängers, dessen Vögel aber durchaus nicht alle gefiederte sind, war Schikaneder's Erfindung, der Inhalt aber dieser sonderbaren märchenhaften Schale, der Charakter Papageno's war nichts anderes, als der bekannte Wiener Kasperl, der Hanswurst, der Lieb-

ling des Publikums, der mit seiner überaus naiven Lust an allem Sinnlichen, besonders aber mit seinen derben Einfällen zwar eigentlich aus Salzburg stammte und vor Kurzem nach Wien verpflanzt worden war, aber nun hier besonders auf dem Leopoldstädter Theater den Boden gefunden hatte, in dem er zu seiner vollen Gestalt auswachsen konnte. Für diesen Sancho Pansa, der übrigens bei der natürlichen sinnlichen Behaglichkeit die wahre Einfalt und Güte des Herzens besitzt, für diesen Leporello, der diesmal nicht sowohl die tollen Streiche seines Herrn als dessen ideale Bestrebungen bei dem Zuhörer wieder gut zu machen, das heißt ins Natürliche zu übersetzen hat, für diesen Faun, der die geistige Weise des göttergleichen Jünglings Tamino wieder mit der natürlichen Sinnlichkeit zu ergänzen hat, für diese Persönlichkeit, die dem genußsüchtigen Schikaneder so recht aus der Seele geschrieben war, verfaßte er nun auch selbst die Musik, das heißt nicht mehr oder minder als er summte seinem Componisten eine Art von Melodie vor, sowie er sie sich etwa für seine Verse vorgestellt hatte, und Mozart, der Genius, dem auch das geringste Motiv genügte, um daraus ein rein musikalisches Gebilde zu erzeugen, faßte diesen Embrio auf, und es gelang ihm auch in der Regel gar bald, Schikaneder's Meinung zu treffen. Nur

bei dem letzten Duett soll er den Papagenoschöpfer lange nicht recht haben befriedigen können: Schikaneder habe ihm immer vorgesungen, wie er sich diese Scene mit der Papagena denke, und erst nach fünfmaligem Versuch sei das Richtige gefunden worden. Weiter übrigens erstreckt sich des Textmachers Einfluß auf Mozart den Musiker nicht. Desto mehr aber suchte er sich den Menschen Mozart bei guter Laune zu erhalten.

Als nämlich das Libretto zum Theil fertig war, machte sich Mozart sofort an die Composition, und damit er ganz ungestört sei und nach seinem Vergnügen die herrliche Frühlingsluft genießen könne, räumte ihm Schikaneder den kleinen Gartenpavillon ein, der nicht weit vom Theater im mittleren großen Hofe des Freihauses auf der Wieden sich befand. Hier nun war es, wo Mozart den größten Theil des unsterblichen Werkes schrieb, und um den Maestro, der von seinen trüben häuslichen Verhältnissen oft schwer bedrückt war, wenigstens für diese Zeit der Sorgen zu entheben und ihn in Heiterkeit und Lebenslust für die Erschaffung einer Musik zu stimmen, die jeden Zuhörer über das irdische Leid hinwegsetze, ließ Schikaneder, der lustige Gesell, der Schmausereien wie Mädchen gleicher Weise liebte, es an keinerlei Vergnüglichkeit fehlen. Unter seinen Schauspielern gab es oft genug

heiterste Gesellschaft, die Weine flossen und ein guter Tisch war stets bereit, die Truppe zu aller Freude des Daseins zu vereinen. Göthe macht von einem derartigen Festschmaus der Serlo'schen Gesellschaft im Wilhelm Meister eine anmuthige Beschreibung, aus der man sieht, daß sich die sonst an Mangel und Noth reichlich gewöhnten Bühnenkönige bei passenden Gelegenheiten ebenso reichlich zu entschädigen wußten. Und Mozart war gewiß oft dabei. Denn wir wissen, daß er all diese Freuden, den guten Tisch wie die Geselligkeit, wohl zu schätzen wußte, es lag dies ja überhaupt im Charakter jener Zeit, die mit naiver Laune jedem sinnlichen Genusse huldigte. Und nun gar die Wiener! — „Plaudern, Lachen, Spaß aller Art," schreibt ein feiner Beobachter, der vor zwei Jahren Oesterreich bereiste, „scheint noch heute die Achse, um die das Leben läuft; das Essen nicht auszulassen oder vielmehr eine kindliche Wichtigkeit, welche auf die Freuden des Gaumens und des Magens gelegt wird. Der Dienst der Venus geht in allen Großstädten sichtbar genug um; in Wien hatte das immer eine gewisse eigene Farbe, der Geist Wieland's schien in ihm zu wandeln mit jener besondern Lüsternheit, welche aus den Gaben jener Göttin ein Aufheben macht, als wäre ihre Süßigkeit soeben erst entdeckt worden und könnte

man nicht oft genug und stets auf's Neue schmunzelnd auf sie hindeuten. Dieß alles schwamm nun vor Zeiten noch in einem Element der Naivetät, das die Strenge des sittlichen Urtheils verscheuchte. Es war ein fröhliches Heidenthum, eine Naturreligion mit Astarotcultus, mit Priapdienst, aber ohne die Wildheit, die bei den alten Völkern dazu gehörte, es war — ich weiß nicht mehr, wer es so ausgedrückt hat, — Sünde vor dem Genuß von dem Baume der Erkenntniß. Eine gewisse festive Kinderseligkeit, eine harmlose Hanswurstlaune nahm dem lieben Leichtsinn seinen Stachel, den Schwachheiten des lieben Fleisches ihre stoffartige Schwere. Den Geist des alten Wien hat man in der Zauberflöte und umgekehrt, die Zauberflöte versteht nur der ganz, der das alte Wien kannte. Papageno, Papagena: das sind die alten Wiener, Tamino, Pamina und Sarastro und die Osiris-Isis-Priester nicht minder; ihre schreckliche Geheimreligion, ihre rigorosen Prüfungen laufen auf einige Sätze einer wohlmeinenden, gutmüthigen, schließlich eudämonistischen Moral hinaus."

Auf das Letztere kommen wir noch näher zu sprechen. Das Andere aber gibt ein ausreichendes Bild des vergnüglichen Lebens, das sich zum Theil auch in der Zauberflöte darstellt und wie es Mozart mit seinen Zeitgenossen und

gerade jetzt nicht am wenigsten genoß. Seine Frau war wieder in Baden, ihre Kränklichkeit machte ihm viele schmerzliche Stunden und zehrte obendrein Alles auf, was er verdiente. Kein Wunder, wenn er jetzt, wo ihm eine fröhliche Gesellschaft die Stunden verkürzte, die eine angestrengte Arbeit übrig ließ, sich lieber dieser Heiterkeit als den Sorgen hingab, die sein von Natur melancholisches Gemüth mit lebhafter Einbildungskraft oftmals ins Dunkelste steigerte. Und dann, wer weiß nicht, daß der Genius, der viel schafft, auch an physischer Kraft viel verbraucht! Kant freilich konnte nüchtern bleiben und mäßig, der denkende Geist zehrt nicht so sehr am Körper, wie die künstlerische Phantasie in den Momenten ihrer angespannten Thätigkeit. Denn hier sind die Sinne ungleich mehr mitthätig, und außer der Erhaltung wollen sie hinterher noch Mittel der Erfrischung, der Anreizung. Es ist bekannt, daß Göthe ungleich größere Quantitäten sowohl an Speisen wie an Wein zu sich nahm als andere Menschen, ja daß er nach Tische fast täglich ein paar Stunden in heiterer Gesellschaft beim Weine sitzen blieb, ehe er wieder an seine Arbeit ging. Oder vielmehr er hatte auch dann, und gerade dann gearbeitet, seine Phantasie war thätig gewesen, Stoffe aufzunehmen und vorläufig zu ordnen. Und sollte nun Mozart, ein

Genius von der gleichen Kraft in der geistigen Arbeit und der nicht das Glück hatte, in stäter Behaglichkeit die leiblichen Freuden zu genießen, sollte er nicht besonders in diesem Falle, wo es galt, etwas durchaus Heiteres, Freies, Fröhliches und in kurzer Frist zu schaffen, vor der Nachwelt entschuldigt sein, daß er sich in jenem Sommer für einige Zeit des erfrischenden Verkehres mit einem fröhlichen Kreise mehr hingab, als er sonst zu thun pflegte. Wir haben diesen Punkt schon oben berührt, und künstlerische Naturen werden ihm dies bereits längst verziehen haben, werden darin gar nichts Besonderes, sondern nur das Gewöhnliche und Selbstverständliche finden. Aber auch den Vertretern der wohllöblichen hohen Sittenpolizei wird nun wohl endlich über unsers Maestro Charakter und Leben ein anderes, reineres Licht aufzugehen beginnen, nachdem sein oben genannter Biograph das herrliche Bild nicht bloß des genialen Künstlers, sondern auch des ehrenhaften, ja in dem sittlichen Werthe seines Charakters einzigen Menschen aufgestellt hat. Aber sie lesen's nicht, sie verstocken sich noch gegen derlei bessere Einsicht bei Mozart so gut, wie sie es trotz Lewes's trefflicher Biographie bei Göthe thun, und so haben Werke, wie Heribert Rau's jammervoller Roman heutzutage immer noch freies Spiel und

eine Geltung im Urtheil über Mozart's Charakter, wie sie die Nekrologe und mündlichen Erzählungen über seinen leichtsinnigen Lebenswandel nach des großen Meisters Tode in Wien hatten. Allein die Wahrheit wird schon durchdringen, wir können's ruhig abwarten.

Freilich wird, was ich nun weiter vorbringen werde, zunächst weder mir noch unserm hochverehrten Maestro zu sonderlichem Vortheile und der hohen Sittenpolizei zur vollen Beruhigung gereichen. Mozart liebte allerdings, wie alle phantasievollen Naturen vor allen Dingen den Verkehr mit dem schönen Geschlechte und vielleicht auch mehr als erlaubt ist. Aber man komme nur nach Wien, und man wird es auch heute noch begreifen, daß er die Frauen liebte und daß der Verkehr mit ihnen für sein künstlerisches Schaffen durchaus anregend sein mußte. Wo in der Welt ist dieser Verkehr wohl freier und heiterer als in Wien, wo zu der deutschen Gemüthlichkeit die slavische Beweglichkeit des Geistes und frische Sinnlichkeit in eigenthümlicher Mischung sich hinzugesellen und so einselten günstiger Boden für die Kunst entsteht. Mozart war in Salzburg geboren und hat dort den größten Theil seines Lebens bis zum sechsundzwanzigsten Lebensjahre zugebracht. Das heitere Leben auch dieses Sitzes der hohen geistlichen Herren war

allbekannt, und man sieht es noch heute der Physiognomie der Stadt an, welch frohe Sinnlichkeit sie einst in ihren herrlichen Palästen und stolzen Häusern beherbergte. Aber auch den Physiognomien der Menschen sieht man es an, daß ihr Sinn weniger auf Ergründung der tieferen Wahrheiten des Lebens als auf einen frohen Genuß des kurzen Erdendaseins gerichtet ist. Nirgends, ich gestehe es, schaute ich auf meinen häufigen Reisen in manchen Ländern jenes reizend Schwellende um Mund und Wangen, jenes schwimmende Feucht der Augen, das die lebhafte Thätigkeit der Sinne verräth, so häufig, so fast allgemein unter den Frauen und Mädchen wie in Salzburg und just am meisten bei der eben aufgeblühten Jugend. Selbst die Unbefangene und die sich eines besonderen Begehrens in keiner Weise bewußt ist, auch die Tugendhafte hat jenen eigenthümlichen Reiz eines lebhafteren Sinnenlebens, für den besonders künstlerische Naturen ungemein empfänglich sind. Man findet dies zwar in fast allen Städten, die früher Sitze der geistlichen Fürsten waren, allein nirgends wohl hat es so diese ganz besondere Art wie in Salzburg.

Man mag nun über diese Dinge denken, wie man will, und die Zustände anderer Länder und anderer Zeiten bessere und reinere nennen: jede Zeit hat ihren

besonderen Begriff von der Sittlichkeit, und nach ihm, aber auch nur nach ihm muß der Charakter eines Menschen beurtheilt werden, während sein geistiges Schaffen selbst diesen kleinen Maßstab nicht duldet. Aber soviel ist gewiß, diese Heiterkeit eines naturgemäßen Sinnenlebens, — denn des Weines und der anderen Freuden des Lebens ward natürlich auch in allen Ehren gedacht, — dieses reiche Aufblühen des natürlich Menschlichen konnte für die Entwicklung der künstlerischen Eigenschaften nur vortheilhaft sein, und es ist nicht zufällig, daß jene Zeit so manche echte Künstlernatur erschuf, deren ganzes Streben nur auf das Erzeugen des Schönen gerichtet war und die dann auch wirklich den Preis der wahren Schönheit gewann, über den eine spätere, geistigere, gedankenvollere Zeit so oft hinauslief. Vor allem aber darf man unsern Meister nicht tadeln, daß er, wie seiner Zeit alle Welt that, die Freuden des irdischen Daseins ohne Scrupel und reichlich genoß. War doch obendrein die Feinheit, die Anmuth, mit der jenes Jahrhundert seinen Verkehr adelte, für den Schönheitssinn des Künstlers nur bildend, denn die gesellschaftlichen Formen jener Zeit hatten etwas entschieden Aesthetisches.

Und doch konnte sich Mozart, was selbst heute nicht manchem jungen Manne möglich wäre, in seinem sechs-

undzwanzigsten Lebensjahre noch vollkommener Unberührtheit seiner Sitten rühmen, er schreibt dies mit seiner gewöhnlichen liebenswürdigen Offenheit ausdrücklich seinem Vater, als es sich um seine Verehelichung handelt. Es waren also in seltener, echt deutscher Reinheit nur die schönen Regungen des Herzens gewesen, die ihn bisher in nähere Berührung mit den Frauen gebracht hatten. Das Verhältniß zu seiner Aloysia war von der leidenschaftlichsten und doch zugleich von der reinsten Art und hat in ihm den reichen Gehalt des Gemüthes erweckt, mit dem er nachher seine edlen Frauengestalten so übervoll ausstattete. Und das Bäsle scheint wohl eine Art von Soubrettennatur, ein neckisches Zöfchen gewesen zu sein, an der Mozart den schalkhaften Humor übte, der uns heute an der Susanne entzückt. Man sieht aus Mozart's Gestalten, daß er die Frauen kannte und mancherlei Erfahrungen gesammelt hatte. Wir erkannten es an Elviren's Leidenschaft wie an Donna Anna's edler Größe. Denn als ihm die Verheirathung mit seiner geliebten Constanze auch die völlige Durchdringung, die Erfüllung der Liebe mit ihrem ganzen Gehalte gewährt hatte, da erwachte auch in ihm der volle Sinn für das, was uns die Frauen an Freude und Fülle des Lebens so herrlich darzureichen vermögen.

Aber leider war es auch von nun an nicht mehr allein die „schöne Regung des Herzens", was ihn zu den Frauen zog, und die mancherlei „Stubenmädeleien," die ihm seine Frau fortan zu verzeihen hatte, könnten wohl in etwa unsern Unwillen erregen. Allein wir haben schon zuviel von der schönen Menschlichkeit und echten Reinheit der Mozart'schen Natur erfahren, als daß dieser Unwille lange vorhalten könnte. Ja er verschwindet wohl ganz, wenn wir erst die naive und humoristische Art schauen, mit der Mozart diese Dinge auffaßte, und es sei deßhalb gestattet hier einen Theil des Briefes einzuschalten, den er am 18. August 1784, also zwei Jahre nach seiner Verheirathung, an die Schwester schreibt, als diese sich ebenfalls zu verheirathen gedenkt. Dieser Brief *) wird Mozart's Stellung zu den sinnlichen Dingen besser bezeichnen, als all unsere Worte darüber. Er beginnt: „Potz Sapperment! — Jetzt ist es Zeit, daß

*) Das Original desselben befindet sich in den Händen der Therese Wagner, Köchin des trefflichen alten Chorregenten Anton Jähndl auf dem Nonnberge in Salzburg, der ihn von Mozart's Wittwe erhielt und seiner Köchin für treugeleistete Dienste schenkte. Diese will ihn um den Preis von siebenzig Gulden verkaufen.

ich schreibe, wenn ich will, daß dich mein Brief noch als Vestalin antreffen soll! — Ein paar Tage später, und — weg ists!" — Und der Schluß lautet: „Drum nimm von meinem poetischen Hirnkasten einen kleinen Rath an; denn höre nur:

Du wirst im Ehstand viel erfahren,
Was dir ein halbes Räthsel war;
Bald wirst du aus Erfahrung wissen,
Wie Eva erst hat handeln müssen,
Daß sie hernach den Kain gebar.
Doch, Schwester, diese Ehstandspflichten
Wirst du von Herzen gern verrichten,
Denn glaube mir, sie sind nicht schwer.
Doch jede Sache hat zwo Seiten:
Der Ehstand hat zwar viele Freuden,
Allein auch Kummer bringet er.
Drum wenn dein Mann dir finstre Mienen,
Die du nicht glaubest zu verdienen,
In seiner üblen Laune macht:
So denke, das ist Männergrille,
Und sag: Herr, es gescheh dein Wille
Bei Tag, und meiner bei der N—."

Das ist echt Mozart'sche Jovialität, die es ja liebte, sich bei lustigen Gelegenheiten in Reimen vorzutragen. Das ist aber auch überhaupt Salzburger Art, und mag sie etwas derb sein und unserer heutigen Anschauungs-

weise, besonders der norddeutschen Prüderie anstößig erscheinen, so gebe ich zu bedenken, daß andere Zeiten andere Sitten haben, daß aber, solange es Menschen geben wird, eine gesunde Sinnlichkeit nicht gegen die Sittlichkeit verstoßen kann. Und zudem sind es ja heitere Süddeutsche und obendrein nicht eben Leute aus der feineren Gesellschaft, die hier mit einander unbefangen von Dingen reden, die doch im Grunde keinem vernünftigen Menschen anders als natürlich sind.

Diese ganze Art aber, — um hier sogleich diesen Punkt ganz zu besprechen, wobei wir wohl den Textinhalt der Zauberflöte als allbekannt voraussetzen dürfen — diese Behaglichkeit an der bloß sinnlichen Existenz, die Mozart mit seiner Zeit und seinem Lande gemein hatte, ist es nun, die sich in den Gestalten von Papageno und Papagena künstlerisch verkörpert hat. Und zwar sind es diesmal gewöhnliche Menschen, nicht Männer der höheren Gesellschaft wie Don Juan und der Graf Almaviva, und den armen Leuten ist ja, wie Göthe sagt, die Ehe der Braten auf dem Tisch. Sie freuen sich auf ihr herrliches Beieinandersein und auf die Menge der Kleinen, die aus dieser Freude entsprießen werden, just wie Kinder auf den Christbaum. Es ist der einfache natürliche Mensch, der stets Kind

bleibt und auch zeitlebens das Naschen liebt. Freilich sind es später nicht mehr Leckereien, die er nascht, und es ist wunderbar, wie es Mozart gelungen ist, diese naive Lust am Sinnlichen, die der kindlichen Natur eigen ist, so vollkommen rein, so ohne jede Lüsternheit darzustellen, daß der Hörer nur das Gefühl der unbefangensten Mitfreude hat und in keiner Weise eine Erregung der Sinne verspürt, die das reine Genießen des Schönen stören könnte. Denn dies wäre um so verletzender, als gerade die Musik die Kunst ist, die uns aus dem Stoffartigen der bloßen sinnlichen Leidenschaft in die Region der reinen Menschlichkeit zu erheben vermag. Und so ist selbst in der Begehrlichkeit des Monostatos nichts, was eine gesunde Empfindung verletzen könnte. Dieser schwarze Sohn des Südens gehorcht eben auch nur dem Gesetze seiner Natur, in die eine heißere Sonne heißere Triebe hineinbrütete, und es ist zum Staunen, wie Mozart selbst diese schwirrende, berauschende Sinnlichkeit in Tönen aussprechen konnte, ohne je den Adel der Kunst aufzugeben.

Diese Gabe war das, was ihn zum Künstler im höchsten Sinne des Wortes machte, und sie bewies er überall. Allein hier interessirt uns mehr der Mensch Mozart, und es ist wohlthuend, zu beobachten, wie

dieser ebenso groß war, wie der Künstler. Auf die höheren Eigenschaften desselben werden wir nachher zu sprechen kommen, sie waren es, die auch der Zauberflötenmusik den höheren Inhalt gaben. Jetzt sehen wir mit Freuden, wie sehr Mozart auch bloß Mensch war und auch nicht mehr sein wollte. Er war verheirathet, er hatte eine Gefährtin des Lebens, eine Theilnehmerin all seines Thun und Lassens. Und wenn uns auch berichtet wird, daß Constanze von dem Genius ihres Mannes nichts in sich gehabt, ja erst nach seinem Tode von der Größe und Erhabenheit desselben ein deutliches Bewußtsein bekommen habe, so läßt sich doch im Ganzen nicht läugnen, daß sie für ihn die rechte Gattin, ja daß sie ihm in gewissem Sinne auch ebenbürtig war. Denn es ist ja nicht die höhere oder niedere geistige Begabung, am wenigsten die der künstlerischen Phantasie, was bei dieser Lebensgemeinschaft in Frage kommt, sondern es ist das Gemüth und die allgemeine Anschauungs- und Empfindungsweise. Und besonders diese letztere war wohl bei den beiden Eheleuten ziemlich die gleiche, so weit sie bei der Ehe in Betracht kommt. Die allgemeine Bildung beider war nicht gar zu sehr verschieden, sowie auch nicht der Stand, die Stellung im gesellschaftlichen Leben, wenn gleich der Vater meinte,

sein Sohn steige durch die Heirath mit der „Theatercopistentochter“ um eine Stufe herunter. Vor Allem aber war jedenfalls die Auffassung beider in Bezug auf das natürliche Dasein die gleiche, und daß Mozart hiervon, wie von allen Dingen des Lebens, stets den tieferen Sinn suchte und fand, war ja bloß Sache seiner künstlerischen Thätigkeit, die besonders bei einem Musiker auf die Gestaltung des äußeren Lebens wenig Einfluß haben kann. Auch Constanzens Gesichtszüge mit der Fülle des braunen Lockenhaares verrathen keinerlei ausschließliche Richtung auf das Geistige, jedoch ebensowenig das Gegentheil, wenn auch der leise Anflug von Sinnlichkeit, den ja auch Mozart um Mund und Augen hatte, bei ihr nicht durch den Ausdruck von Melancholie und Schwärmerei geadelt ist, der auf dem Gesichte ihres Gatten liegt.

Kurzum die beiden standen nach dieser Seite hin durchaus auf derselben Stufe, und so läßt sich auch die ausnehmende Zärtlichkeit begreifen, die Mozart's Briefe an seine Frau athmen. Man kann sich kaum etwas Reizenderes, menschlich Liebenswürdigeres denken, als diese Briefe. Sie decken uns mehr als alles Andere die ganze naive Freude ihres Miteinanderseins auf. Die Busserln fliegen in der Luft herum, die Ausdrücke der

Zärtlichkeit sind unerschöpflich und oft überaus komisch. Sie sagt: mein liebes Mandl, und er überstürzt sie mit einer Fluth von neckenden Namen: Mein Stanzerl, mein Guterl, mein Klugerl, — sie mußte ja alle Dinge des praktischen Lebens besorgen und half ihm mit ihrem geraden offenen Verstande durch manche Schwierigkeiten ökonomischer Art, — und dann wieder: mein Holderl, ja gar mein Unvergleichlicherl. So ging es mit Späßen bis in's Albernste, und doch war es stets anmuthig, wie die beiden mit einander verkehrten. Sie selbst waren wie die glücklichen Kinder, und wenn sie getrennt waren, so sehnten sie sich zu einander hin und erzählten einander von der Süßigkeit der Liebe, als wären sie immer noch Braut und Bräutigam und als wäre in der That diese Süßigkeit erst eben entdeckt worden.

Diese unbefangene Sinnlichkeit, die ihre ganze Weihe und Reinheit durch die Ausschließlichkeit des Verhältnisses, durch die Ehe erhielt, dieses liebenswürdige Kinderspiel, das nur die Musik zur vollkommenen Wahrheit machen konnte, erinnert es nicht an das schöne Wort, das der würdige Dahlmann über Herodot sprach: „Die die ganze Welt beherrscht, die Furcht

vor dem Lächerlichen, berührt die erhabene Einfalt seines Sinnes nicht?" — Es liegt etwas Erhabenes, Verehrungswürdiges in der Unschuld, mit der Mozart diese menschlichen Dinge vorträgt. Es ist hier ein schöner Fortgang in der innern Entwickelung Mozart's zu bemerken, der zwar von Anfang an nach seiner gesunden Art wie Göthe das Sinnliche durchaus naiv auffaßte, dann nachdem er selbst tiefer in das Leben eingedrungen war und die Gefahren dieser Sinnlichkeit kennen gelernt hatte, es im Don Juan in seiner ganzen Gewalt der Zerstörung darstellte und nun am Abend seines Lebens zu der reinen Menschlichkeit gelangt, die von dem Geistigen das Sinnliche nicht trennt, sondern begriffen hat, daß es im Grunde Eins ist und nur von dem denkenden Verstande getrennt wird. Sowohl Papageno und Papagena, als Tamino und Pamina stellen diese Einheit dar, die ja nur die Liebe ganz gewährt, und wenn nun selbst diese höhere Art der Einigung, wie sie bei Tamino und Pamina erscheint, nicht jenen tiefen und vorwiegend ethischen Gehalt hat, den eine spätere Zeit in Beethoven's Leonore legte, so ist diese Auffassung des Verhältnisses von Mann und Weib eben erst dieser späteren Zeit eigen: Mozart's Zeit kannte so etwas nicht. Sie

verharrte bei ihrem Liebesspiel, und erst viele Jahrzehnte schwerer Kämpfe führten zu der Vertiefung des sittlichen Gefühles, die in der heutigen Ehe liegt. Aber sittlich ist ja auch Tamino's Liebe, ja auch die Papageno's, und daß sie mehr sinnlich ist, als wir heute wünschen, gehört eben jener Zeit an.

IX.

Die Freimaurerei.

Mochte nun Mozart besonders in jenem Sommer sich einem heiteren sinnlichen Dasein mit Freuden hingeben, er zeigte auch gerade damals, wie seine Seele so ganz anders geartet war als derer, mit welchen er sich manchmal die Zeit vertrieb und derer, die wegen dieser Dinge den Stab über ihn brechen. Jeder Ton der Musik, die er in diesen Monaten schrieb, hätte diesen Leuten zurufen müssen, wie rein und unschuldig das Gemüth war, aus dem er hervorquoll. Und nicht des Ernsten allein, des gewissermaßen Heiligen, was durch einen zufälligen Umstand später in die Zauberoper hineinkam, nicht des Mystisch-Religiösen bedurfte es, um die Reinheit, ja die Heiligkeit dieses Gemüthes zu offenbaren, jeder Zug in dieser Musik, auch der geringste

und selbst die Papagenolieder weisen auf eine solche Stimmung der Seele Mozart's hin. Eine Heiterkeit so hoher Art kann nur aus einer Harmonie des Innern fließen, die das Irdische der Leidenschaft, die allen Schmutz des Lebens bereits überwunden hat. Ich gestehe, daß ich in dieser Musik, ganz im Allgemeinen genommen und ohne etwas Einzelnes besonders auszuscheiden, eine Idealität finde, eine Reinheit des Geistes, die nur mit der höchsten Reinheit der Gesinnung verbunden denkbar ist. Und mag die Tradition berichten, daß Mozart die Frau des Sängers Gerl am Schikaneder'schen Theater, die frühere Demoiselle Reisinger, gern gesehen und ihr den Hof gemacht habe, ja daß ihre Ueberredung besonders dazu beigetragen habe, ihn für die Composition der Zauberflöte zu gewinnen; mag man aus dem bekannten Billetchen: „Lieber Wolfgang! Derweilen schicke ich Dir Dein Pa-pa-pa zurück, das mir ziemlich recht ist. Es wird's schon thun. Abends sehen wir uns bei den bewußten Beweisen. — Dein E. Schikaneder." — auf einen zu vertrauten Verkehr mit dem leichtfertigen Sünder und manche Theilnahme an seinen Freuden schließen, für das eigentlich Innere eines Künstlers spricht nur seine Schöpfung. Wer sich aber dem Geiste nähert, in dem dieses ganze Werk geschrieben ist,

der wird bald das Gefühl bekommen, daß eine solche Höhe der geistigen Reinheit sich mit den Schranken des irdischen Daseins nicht mehr verträgt, daß ein Mensch, dem es gelungen ist, seine Seele so zu reinigen, so zu heiligen, wie uns Mozart's Seele in dieser Musik erscheint, nicht mehr lange leben konnte. Denn dies überschreitet die Schranken, die Bedingungen der Existenz in der Zeitlichkeit, hier wehen schon die Hauche des Todes oder vielmehr des ewigen Lebens. Denn es ist keinerlei Trübsinn, keinerlei Traurigkeit, nichts von der Melancholie, die wir so gut verstehen, wenn wir Mozart's Compositionen der letzten Zeit vor dieser, das Streichquintett in G-moll, die große Fantasie in F-moll und andere vernehmen. Auch keinerlei Leidenschaft trübt hier die reine heilige Athmosphäre, denn was ist die Rache der Königin der Nacht und ihrer Begleiter, was Monostatos? Man hat eine Abnahme der Kraft darin gefunden, daß die Zauberflöte nicht mehr die dramatische Lebendigkeit der Musik zum Don Juan habe. Es ist nicht dies, vielmehr ist, wie wir bald näher sehen werden, auch in dieser Musik jede Figur vollkommen sicher concipirt wie ausgeführt. Auch hat der Ernst der Priesterchöre nichts von Schauder und Furcht, wie es die Klänge der in's wirkliche Leben strafend herein-

ragenden Oberwelt im Don Juan erwecken. Alles hat eine Verklärung, eine fast überirdische Reinheit gewonnen. Er war reif für den Himmel, der dieses schrieb. Kein sterblicher Leib erträgt die Wahrheit und Hoheit, das Heilige auf die Dauer. Die Bedingungen der physischen Existenz des Menschen sind hiedurch verletzt, und so konnte auch Mozart von da an nicht mehr lange leben.

Wie sollte nun aber ihm, der in Erschaffung seiner Musik in der That schon den Vorschmack der ewigen Seligkeit, ja die Seligkeit selbst genoß, wie sollte ihn das Treiben um ihn her anrühren? Je höher sein Geist sich aufschwang, um so mehr reinigte sich sein Gemüth, und um so weniger konnte von der Unreinheit, die allerdings manchem jener Männer — denn auch der leichtfertige Clarinettist Anton Stadler war unter ihnen — ankleben mochte, etwas an ihn kommen, ja er bemerkte in dieser Anspannung seiner höchsten Geisteskräfte dieses Geringe nicht einmal.

Wie aber mochte nun seine Seele, wie seine Phantasie erst zum Höchsten und Besten angeregt werden, als sich Gelegenheit bot, auch in dem lustig märchenhaften Treiben dieser Oper sogar die innersten Dinge seines Gemüthes, seine religiösen Empfindungen auszu-

sprechen. Mochte auch die reine Seele des Jünglings, der noch nie geliebt, und die zarte Jungfräulichkeit Paminens den ganzen Adel wie die ganze Unschuld seiner eigenen Natur zu offenbaren ihn anregen, eine höhere Aufgabe war ihm doch, in Sarastro und seinem Kreise das darzustellen, was allen Menschen heilig und erstrebenswerth ist, und so war es in der That wiederum ein glücklicher Zufall, welcher Anlaß wurde, daß sich die tiefsten Gründe von Mozart's Seele enthüllten. Hatte er den Text des Don Juan mit dem Instincte des Genius ergriffen, der leise und doch so vernehmlich sagt, was in ihm selbst verborgen ist und der Förderung an das Licht des Tages harrt, so ward ihm jetzt auch in der Zauberflöte weit über Tamino und Pamina hinaus ein Interesse erweckt, das zündend in sein Inneres schlug und ihn antrieb, auch diesem Werke die Spuren des Höchsten sichtbarlich aufzudrücken. Dies verhielt sich aber so.

Als nämlich die Composition des Libretto, an dem der Verfasser fortwährend nach Mozart's Wünschen um so leichter hatte ändern und bessern können, als die Arbeit ja ganz in der Nähe des Theaters geschah, bereits bis zu der Scene gediehen war, wo Papageno die geraubte Pamina findet, erfuhr Schikaneder, daß für

das Leopoldstädter Theater, das ihm viele Concurrenz machte, derselbe Stoff bereits zu einer Oper verarbeitet werde, und wirklich kam das Märchen am 8. Juni unter dem Namen Kaspar der Fagottist oder die Zauberzither auf die Bühne. Die Musik war von Wenzel Müller, dem Componisten der Schwestern von Prag, dem W. H. Riehl in seinen Musikalischen Charakterköpfen ein würdiges Denkmal errichtet hat, und da besonders der Komiker Laroche, der Schöpfer des Kasperl, die für ihn gesetzten Lieder im Volkstone vortrefflich ausführte und obendrein in Decoration und Maschinerie das Möglichste und in schlechten Witzen und verliebten Anspielungen noch mehr geleistet war, so gewann die Oper sofort einen ungemeinen Erfolg bei den lustigen Wienern, und Schikaneder konnte nicht wagen, auf seiner geringeren Bühne, die nicht viel mehr war als eine Bretterbude, mit demselben Sujet hervorzutreten. Er beschloß also, „die Pointe umzukehren," und machte aus dem bösen Zauberer, der ursprünglich die Königin der Nacht beraubt hatte, nunmehr einen wohlthuenden Weisen. Doch ließ er im Uebrigen das Zauberspiel bestehen, wohl wissend, daß dies dem allgemeinen Geschmacke der damaligen Zeit mehr zusage, als der Ernst. Gleichwohl speculirte er auch mit diesem

Weisen und seinem würdigen Kreise auf die Neigung des Publicums und besonders der Bessern unter ihnen, denn es war die allbeliebte Freimaurerei, die sich in dem fremden Costüme der ägyptischen Priester darstellte. Dieser Gedanke aber war deßhalb so besonders glücklich, weil durch eine solche Wendung der Sache der Componist mit Einem Male ein Interesse an der Oper gewann, das über das künstlerische Schaffen hinaus seine besondere Seelenstimmung berührte.

Mozart selbst war Freimaurer und zwar mit der Wärme eines Mannes, der nach seiner innern Ueberzeugung in einer solchen Verbrüderung das Edelste und Höchste verwirklicht sieht, was in ihm selbst lebt und von dem allein er glaubt, daß es seine Mitmenschen bessern und beglücken könne. Auch Göthe war es, Lessing, Herder, Wieland und überhaupt alle diejenigen Männer, die mit aufrichtigem Gemüthe einer Reinigung der Zustände nach dem in ihnen lebenden Ideale zustrebten, das sie innerhalb der Institute, die das Gute und Hohe in der Welt sonst zu repräsentiren pflegen, nicht fanden und nicht zu erreichen hofften. Denn Kirche und Staat, beide waren in damaliger Zeit so gut wie todt, und so entbehrte der Mann, dem das allerdings aufgefrischte Leben in der Familie nicht wohl genügen

konnte, eines Anhaltes, eines Berufes, in dem er seine besten, seine männlichen Kräfte bethätigen konnte. Dem Gemüthe versagte die Kirche, was sie sonst ihm gegeben hatte. Die protestantische stand noch mitten in dem blühenden Pfaffengezänke, zu dem eine hartköpfige Theologie sie hatte verknöchern lassen, und Männer wie Lessing, die an diesen Bau rührten, hatten genug damit zu thun, sich selbst den Zorn der geistlichen Herren vom Halse zu halten, und gewiß nicht Zeit, auf das zu verweisen, was in dieser Kirche noch brauchbar und einer Entwicklung fähig sei. Er wie alle Männer von Geist in Norddeutschland vermied lieber die Kirche ganz, und das protestantische Princip erwies sich fortan nur in der Wissenschaft thätig, da es doch ursprünglich auf das praktische Leben berechnet gewesen war. Die katholische Kirche aber, sosehr sie die Phantasie nach wie vor in lebhafter Thätigkeit erhielt, sie gab noch weniger ihren Bekennern Nahrung für das tiefere Gemüth, das den Gott in der eigenen Brust fühlen will, und verbot vollends jeden Gedanken daran, daß der Opferact der Versöhnung, den die Kirche selbst tagtäglich für ihre Gläubigen vollzieht, eigentlich nur durch den Menschen selbst geschehen könne. Kurzum, in beiden Confessionen war keine Spur mehr des reichen Lebens, das ihre

Anhänger früher erquickt hatte, und es war kein Wunder, daß sich nun die Bessern unter den Bekennern beider zusammenthaten und einen geheimen geistigen Bund schlossen, der keine Landes- noch confessionellen Gränzen kannte, sondern sich das zum Inhalte, zur Devise nahm, was allen Menschen gemein ist: das Streben, das einfache Gefühl des Guten und den gesunden Menschenverstand des Zweckmäßigen zur Richtschnur des Handelns zu machen, dabei aber die Idee der Freundschaft, der allgemeinen Menschenliebe als höchstes Ziel aufzustellen.

Daß dieser Bund, der unter verschiedenartigen Namen auftrat, aber meistens als Freimaurerei, ein geheimer war, mag wohl seine Ursache darin haben, daß die damaligen Staaten jedwede freiere Regung der Unterthanen scharf beobachteten und Beispiele genug vorhanden waren, wie es den Männern erging, die den Maßstab ihres selbständigen Denkens an die Institutionen des Staates legten und für sich selbst eine politische Wirksamkeit erstrebten, die nur der hohen Obrigkeit zukam. Gar Mancher hatte dergleichen Kühnheiten auf hoher Veste zu büßen. Sodann aber waren selbst da, wo der Staat den Bund duldete, doch immer noch seine Formen mysteriöser Art, und dies mag seinen Grund in einem allgemein menschlichen Zuge haben, der gern

Alles, was ihm heilig ist, mit einem mystischen Dunkel umgibt. Dieser Zug war im vorigen Jahrhundert besonders stark.

Mozart war schon seit mehreren Jahren der Freimaurerei, die auch in Wien eine große Rolle spielte, beigetreten, und es war dies aus einem tiefen Drange seiner Seele nach dem Höchsten geschehen. Denn dieses war es, was er stets auch im Leben suchte, und seiner kindlichen Natur, die nicht sowohl mit dem denkenden Geiste, als mit der hingebenden Empfindung dieses Höchste sich anzueignen strebte, war es ganz angemessen, daß er es in der Vereinigung von Männern zu finden wähnte, die ihm, wenn auch nicht an künstlerischem Genie, doch gewiß vielfach an Bildung wie an Einsicht in das Leben überlegen und ebenfalls von vortrefflicher Gesinnung beseelt waren. Im Jahre 1787, als er die Kunde empfangen hatte, daß sein Vater zu kränkeln beginne, schrieb er an diesen: „Wie sehnlich ich einer Nachricht von Ihnen selbst entgegen sehe, brauche ich Ihnen doch wohl nicht zu sagen, und ich hoffe es auch gewiß, — obwohl ich es mir zur Gewohnheit gemacht habe, mir immer von allen Dingen das Schlimmste vorzustellen. Da der Tod (genau zu nehmen) der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit

ein paar Jahren mit diesem wahren besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts Schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel Beruhigendes und Tröstendes! Und ich danke meinem Gott, daß er mir das Glück gegönnt hat, mir die Gelegenheit (Sie verstehen mich) zu verschaffen, ihn als den Schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennen zu lernen. Ich lege mich nie zu Bette, ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den anderen Tag nicht mehr sein werde; und es wird doch kein Mensch von allen, die mich kennen, sagen können, daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre; und für diese Glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer, und wünsche sie von Herzen jedem meiner Mitmenschen."

Hier sieht man den sittlichen Ernst, mit dem Mozart in der Theilnahme an der Freimaurerei Aufklärung über die höchsten Fragen suchte, und man hat kein Recht, diese Worte für die Aeußerung einer hypochondrischen Laune des Augenblicks zu halten. Denn obgleich Mozart, wie wir schon bemerkten, durchaus melancholischer Natur war, und obgleich manches Bittere, das dem jungen Genius das Leben brachte, nachdem er sich auf eigene Füße gestellt hatte, und manch eigene kleine

Schuld — „wir können uns so rein im Leben nicht erhalten“ — sein Gemüth beunruhigen mochten, so war es doch seiner ganzen Art nach das wirkliche Leben, zu dem er sich frisch bekannte. War er doch aus dem fröhlichen Salzburg nach dem fröhlicheren Wien gekommen. Aber als der Genien einer, die mit ihrem Herzen am Himmlischen hängen, fühlte auch er, wie es Göthe gefühlt hatte, wenn er Wanderers Nachtlied schrieb und Fausten's Reden, das stets Vergängliche des irdischen Treibens, und nicht geartet, gerade in diesem Wechsel des Daseins das Ewige, im steten Werden das Sein mit schauendem Geiste zu erkennen, suchte er etwas, woran er sein oft müdes Herz anlehne. Man kann sich nach dieser Seite hin die Kindlichkeit seines Wesens nicht groß genug vorstellen, und wie todt muß eine Kirche gewesen sein, in der eine so gläubige, unschuldige, in solchen Dingen so wenig kritische Natur keine Befriedigung mehr fand. Zwar ist es bekannt, daß Mozart zeitlebens die Messe besuchte und auch zur Beichte ging, ja wir werden bald sehen, wie heilig ihm das religiöse Gefühl seiner Jugend noch in spätesten Jahren war, aber die Versöhnung seines Innern, soweit sie ihm die Thätigkeit im Schönen nicht bot, suchte er doch anderswo.

Wie man sich nun aber auch die Dinge vorstellen mag, an die er in diesem geheimen Bunde sein Herz hängte und in denen er seine Versöhnung fand, ob die Wahrheiten, die dort gelehrt und geübt wurden, wirklich die höchsten und reinsten waren, oder ob sie im Grunde die Gränzen einer „eudämonistischen Moral" nicht überschritten, soviel steht fest, daß Mozart innerhalb dieses Bundes sein religiöses Bedürfniß befriedigt fühlte, daß er, so gering die Erkenntniß des Höchsten, die hier geboten ward, auch sein mochte, doch darin sein Genügen, das heißt, den wahren vollen Frieden fand, „den Frieden Gottes, welcher höher ist, als aller Menschen Verstehen." Und dies ist die Hauptsache. Denn er hinwieder, der Genius, der Diener des Höchsten sprach aus, was er gefunden, und in einer Weise, daß nun sein eigener Friede, mochte er errungen sein, wo er wollte, eine beglückende Wahrheit für die ganze Menschheit ward und sich über die schöne Erde verbreitete wie der Schein der lieben Sonne. Diese Bedeutung ist es, die die Musik zur Zauberflöte hat. Sie ist im allgemeinen Sinne, wie wir schon sagten, religiöser Natur und theilt jene Tröstung, die doch der alleinige Zweck aller heiligen Institutionen ist, jenen wahren und vollen Frieden, den jede Kirche ihren Gläubigen zu gewähren sich

bestrebt, dem hingebenden Menschenherzen mehr mit, als manche der heutigen Religionsverfassungen zu thun im Stande ist. Sie steht auch in diesem Sinne vielleicht höher, als die Musik zum Requiem, in die Mozart doch mit voller Absicht sein tiefstes Gefühl von Gott hineinzudrängen suchte und die so manchen unerreichten Erguß seiner reinen Seele enthält. Denn die Zauberflötenmusik ist bei gleichem Ernste unendlich reiner und unbefangener in ihrer religiösen Empfindungsweise, als jene specifisch kirchliche des Requiem.

So ist es also wohl ein glücklicher Zufall zu nennen, daß diese gehaltvolleren Ideen der Freimaurerei in den spielenden Zauberstoff verwebt werden konnten. Wem davon das Verdienst gebühre, ist zweifelhaft. Ob Schikaneder der erste war, der auf diesen Gedanken kam, oder ob ihn der Chorist Robert Gisecke hatte, der auch die meisten hierauf bezüglichen Partien des Textes ausgearbeitet haben soll, oder ob endlich von der Loge selbst her ein besonderer Einfluß sich geltend gemacht hat, man weiß es nicht. Gewiß aber ist, daß die Einwebung dieses Motives zugleich ein zeitgemäßes Unternehmen war, das dem Theaterdirector die Theilnahme des Publicums von vorneherein sicherte. Denn der Orden war damals um so populärer geworden, als ihn

der neue Kaiser Leopold II., der überhaupt allen Bestrebungen seines Vorgängers Joseph von vorneherein entgegen war und hier obendrein noch die Umsturztheorien der französischen Revolution witterte, kurz vorher verboten hatte. Nun ließ sich also hier in einer unverfänglichen Weise sein Wahres und Gutes der großen Menge vorführen und dadurch manches Vorurtheil zerstreuen, das gegen den Orden auch von Seiten der Geistlichkeit bereitet ward. Denn „man zischelt viel sich in die Ohren von dieser Preister falschem Sinn; man sagt, wer ihrem Bunde schwört, der fährt zur Höll' mit Haut und Haar", sprechen die drei Damen zu Papageno, als sie ihn zum Plaudern verführen wollen. Und ebenso hat es eine deutliche Beziehung auf den Orden, wenn Tamino antwortet: „Geschwätz, von Weibern nachgesagt, von Heuchlern aber ausgedacht." Diese besonderen Umstände mochten denn auch Mozart bewegen, die hohen Ideen des Ordens in möglichst herrlichem Glanze erscheinen zu lassen und den Vorgängen im Tempel durch seine Klänge eine religiöse Weihe zu ertheilen, die linde tröstend auf die Gemüther der Zuhörer sich herabsenkt. Die Inconsequenzen des Textes dagegen bemühte man sich kaum wegzubringen. Mit dem Finale des ersten Actes fühlt der Hörer sich nun plötzlich aus dem

Zaubertreiben entrückt und in eine ganz andere Welt mit allerhand moralischen Sentenzen und mystischen Beziehungen versetzt. Nur manche der Aeußerlichkeiten blieben noch, die Thiere, welche Tamino's Flöte herbeigelockt, sowie Sarastro's Löwenwagen. Die Königin der Nacht aber, früher eine unglückliche Mutter und des Bedauerns wohl werth, wird zur racheglühenden Zauberin und ihre Damen zu bösen Geistern der Verführung. Die drei Knaben sind fortan die Genien der Tugend, die dem edlen Jüngling zur Seite stehen und ihn zum Guten ermahnen. Dieser selbst wird zum Typus des nach dem Höchsten strebenden Menschen und soll durch Prüfungen, durch die „Wanderschaft", gereinigt werden, ehe er die geliebte Pamina erlangt.

Daß diese Prüfungen nur symbolischer Natur sind, ja manchmal ganz kalte Allegorie, das ist einzig den Versmachern zuzuschreiben, die von den tieferen Bedingungen des Dramas, von einer psychologischen Entwicklung und dergleichen keine Ahnung hatten. Aber es ist doch jetzt ein realer Boden gewonnen, auf dem die Handlung vor sich geht, und wenn auch die Musik der ersten Partie bereits wunderbar reizend ist in ihrem harmonischen Spiele und schon durch die reine Idealität ihrer Formen Entzücken und Wohlthun um sich verbreitet, so bekommt

das Alles doch von nun an einen reicheren Gehalt. Sogleich das erste Auftreten der drei Knaben wird von Klängen begleitet, die es dem staunenden Hörer allerdings zur vollen Wahrheit machen, daß dies Genien sind, die aus höheren Regionen stammen. Es verbreitet sich wie ein milder Lichtschein um die Seele des Hörers, und die hohe Lage der drei Soprane klingt dann wirklich wie eine helle Stimme von oben. Den idealen Glanz aber erreicht hier Mozart einzig durch die Instrumentation, welche überhaupt in der Zauberflöte eine Höhe und Feinheit erreicht, die mit Nichts, weder was vorher war, noch was später geschrieben worden ist, irgend verglichen werden kann. Und die überreiche Verwendung von Sopranstimmen in dieser Oper war wenn auch eine ganz besondere Schwierigkeit für den Componisten, doch durchaus kein Nachtheil, da im Gegentheil das fortwährend Hohe der Töne eben den Eindruck des Reinen, Hohen, Idealen macht. Es ist ja bereits oft ausgesprochen worden, daß der hohe Ton das Wesen der Musik, das Schwebende, erst eigentlich realisire und daß die Italiener wohl gewußt haben, weshalb sie in ihrer Opera seria nur Sopran, Tenor und Falsetto duldeten.

Auch das zweite Auftreten der Knaben verräth in der Musik ihre höhere Abkunft in den leichtbeschwingten, unvergleichlich anmuthigen Geigenfiguren, aber der Anfang des zweiten Finales gibt sie erst in ihrer vollen Bedeutung als göttliche Wesen zu erkennen. Die Instrumentation dieses Terzetts ist wahrhaft wie der volle Glanz der Sonne, die den trüben Tag überwunden hat und nun erquickend und tröstend in das Menschenherz dringt. So hat Mozart aus dieser Erscheinung etwas Wirkliches gemacht, eine Darstellung von Empfindungen der menschlichen Seele, die wirklich sind, und es ist hier dieselbe Thätigkeit der Phantasie zu erkennen, die dem gläubigen Mittelalter seine reizenden Engel erschuf, aus denen dann ein Rafael den schönen Stoff zu schönen Bildungen nahm. Und wenn wir nun heute nicht mehr an die Wirklichkeit dieser Engel glauben, so bleibt es doch für immer der Kunst vorbehalten, die Regungen unseres eigenen Geistes unserer Phantasie in persönlicher Gestaltung so vorzuführen, daß wir sie leibhaftig vor uns zu sehen wähnen. Und welche Kunst vermöchte dies mehr, als die Musik, die auch den feinsten Bewegungen unserer Seele Gestalt, Ausdruck, Wirklichkeit verleiht? Und zwar ist diese Thätigkeit des schaffenden Künstlers die höchste und verräth den eigentlichen Genius. Es lag nahe genug,

durch das Märchenhafte des Textes verführt zu werden zu all dem Spuk des Romantischen, mit dem in späterer Zeit Weber, Mendelssohn und Marschner die Einbildungskraft ihrer Zuhörer reizten und ihre Sinne so viel als möglich von einer gesunden frohen Wirklichkeit in die düsteren Regionen des Gespensterhaften herabzogen. Allein diese Wunderdinge überließ Mozart hier wie im Don Juan dem Theatermaschinisten. Denn es waren keineswegs die Schauer der Geisterwelt, die das Wiener Publicum empfinden wollte, es liebte die orientalischen Märchen auf dem Theater zu sehen, theils wegen des anmuthigen Spieles von Phantasie und Sinnlichkeit, das ihnen eigen ist, theils um in diesen Dingen ihre eigenen Zustände, die sie umgebende Wirklichkeit in heiterster und oft ironischer Weise dargestellt zu finden. So kümmert sich auch Mozart nicht um all die Unwahrscheinlichkeiten seines Stoffes, er leiht den einzelnen Personen, soweit es nur eben angeht, einfach die menschlich fühlende Seele, dem einen in niederer, dem andern in einer höheren Sphäre des Empfindens, und läßt das Uebrige gehen wie es geht. Tamino ist ihm ein unschuldiger Jüngling seiner Zeit, mit dem ganzen liebewarmen Herzen des achtzehnten Jahrhunderts, Pamina ein eben solches Mädchen mit der ganzen Unerfahrenheit der Jugend,

Papageno trotz seines Federcostümes ein echter Wiener, lustig, geschwätzig und vor Allem bedacht auf die Erhaltung wie auf den Genuß des Lebens, aber voll von jener Gutmüthigkeit des deutschen Stammes, die man auf einer höheren Stufe der Entwicklung Gemüth nennt.

Dieses aber, den reinen Wiederhall der Dinge der Welt im Herzen des Menschen stellt die Figur Sarastro's dar, der nichts weniger ist als ein romantischer Mann des Märchens. Er ist der Weise, der Vater, der liebende Fürst, bei dem die Grundlage all seines Denkens wie Handelns das Wohlwollen gegen alles Menschliche, die Humanität ist. Seine edle Erscheinung, die freilich noch ganz Mensch ist, wird nun aber in die Region des Höheren, Göttlichen erhoben durch den Dienst, dem er und sein Kreis sich geweiht hat, dem Dienst des Höchsten, was der Mensch erkennt, dem Göttlichen. Und eben dieses Religiöse ist es, was durch die Musik Mozart's seine Wirklichkeit erhält im Gemüthe des Zuhörers und wovon auch die Knaben ihren idealen Schein entlehnen. Und daß wir nun in diesem Ganzen nicht Unnatürliches, Zauberhaftes finden, daß wir vielmehr hier auch ohne irgend welchen kirchlichen Apparat — denn was geht uns die Symbolik des ägyptischen Cultus an — dennoch das Gefühl haben, daß eine

höhere, ja die höchste Welt unmittelbar lebendig vor unserer Seele dasteht, daß wir in wonnevoller Ergriffenheit die besten Theile unseres Innern hier rein herausgestellt sehen, sowie es Ziel und Zweck aller Religion ist, daß wir zur lebhaften Vorstellung einer Welt gelangen, die so unendlich über unseren Sinnen steht, wie der Himmel über der Erde, daß wir hier das reine Gefühl des Ewigen haben, — das eben ist Folge der reinen Seele jenes Mannes, der den ganzen geistigen Gehalt, das ganze Maß der Gotteserkenntniß, zu dem seine Zeit gelangt war, in sich aufgenommen hatte, und den wir deßhalb getrost unter die Genien zählen, welche die Menschheit dem Höchsten, der Erkenntniß Gottes näher gebracht haben. Und eben weil Alles, was er gab, so menschlich=wirklich war, weil nichts aus seinem besonderen Meinen, seiner Einbildung genommen, sondern Alles aus dem Born der gewissesten Wirklichkeit, sowie er im Menschengemüth in alle Ewigkeit fließet, mit reiner Hand geschöpft war, so trägt es auch den Stempel des Ewigen, des Göttlichen. Denn das Göttliche ist ja nur das Menschliche in seiner reinen Urgestalt.

Die verschiedenen Weisen nun, in denen sich in dieser Oper das ewig Menschliche in mehreren Typen darstellt, hat bereits Jahn vollkommen auseinander

gelegt und auch bemerkt, wie den einzelnen Gestalten derselben eben durch diese höhere Welt, in der das Ganze schwebt, von ihrer Individualität mehr geraubt ist, als mancher loben will. Allein es verhält sich hier wie bei den letzten Bildern Rafael's, an denen ebenfalls das zu sehr Idealische, das Typische getadelt wird. Und doch ist dieser Idealismus vielmehr der wahre Realismus. Und wenn man die früheren Gestalten der beiden Meister höher stellt, weil sie mehr individuelles Leben, Charakter haben, so vergißt man, daß die größere Portraitähnlichkeit, die hier verlangt wird, doch eigentlich nur einzelne, besonders hervorragende Eigenthümlichkeiten eines Individuums oder auch der Gattung betrifft, während die wahre Aufgabe der Kunst ist, nicht nur einzelne, sondern alle auszeichnenden Züge des Wesens darzustellen, um das es sich eben handelt. Letzteres ist bei Mozart wie bei Rafael der Fall, und mögen sie sonst Werke von größerer dramatischer Lebendigkeit und schärfer charakterisirten Persönlichkeiten geschaffen haben, in der Zauberflöte handelt es sich eben weniger um solche Individuen, als um das Ganze des menschlichen Geschlechtes: die einzelnen Gestalten sind nur die Typen der Menschheit, so wie sie in einer bestimmten Periode der Entwicklung des ganzen Geschlechtes sich in den ver=

schiedenen Abstufungen und Arten dargestellt haben. So geht hier kein Jüngling an Wärme und Unschuld der Empfindung und an reinem Streben nach dem Hohen über Tamino, kein Mädchen an Herzensreinigkeit und zarter, treuer Liebe über Pamina. Sarastro ist der Weiseste der Sterblichen, oder vielmehr er ist an Gesinnung der Erhabenste und Reinste, nicht weil er in moralischen Sentenzen redet, sondern trotz diesen und wegen des Adels seiner Seele, der sich nur in den Tönen völlig darstellt. Und die Familie Papageno sind das Volk des achtzehnten Jahrhunderts mit seiner Lust am Sinnlichen, aber auch mit der kindlichen Art, wie sie nur aus der Quelle eines unverdorbenen Gemüthes fließt. Die Genien und der weise Kreis aber stellen die Ideen von Tugend und Religion dar, die in den Herzen der damaligen Zeit wirklich lebendig, in voller Thätigkeit und geglaubt waren.

Daß dieses Alles nun heutzutage sich geändert hat, daß wir nicht mehr so unschuldig sind und so harmlos, wie dies ganze Völkchen, das spricht nicht gegen den ewigen Werth dieses Werkes. Freilich wird kein heutiger Jüngling den Tamino, keine Jungfrau die Pamina sich zum Muster nehmen, und jeder Weise, sei es der Kirche oder des Staates, wird sich weit über Sarastro's Weisheit

und Tugend erhaben dünken, denn wir leben in der Zeit des stolzen Selbstbewußtseins. Allein ewig bleiben diese Gestalten darum doch, denn sie repräsentiren Seiten der Menschheit, die ewig sind und denen eine Zeit der Ruhe und Abklärung auch wieder einen größeren Werth beilegen wird, als die heutige mit unruhiger Hast nach hohen Zielen strebende Generation zu thun im Stande ist. Selbst das Volk, das heute so viel gährender, ja gieriger ist, als jene Papagenos, wird auch einmal, wenn es seine Emancipation errungen hat, wieder jenen Zustand ruhiger Selbstgenügsamkeit erlangen, den ja auch eine höhere Stufe der geistigen und sittlichen Ausbildung nicht ganz ausschließen darf. Und wenn man heute die vorwärts treibende Gewalt der Beethoven'schen Ideen mit Recht hochstellt, weil sie die Keime einer höheren Sittlichkeit, einer reineren Ordnung der Dinge in ihrem Schooße tragen und weil es eben ihrer aufrüttelnden Unruhe bedurfte um die Menschheit zu energischer Ergreifung des Besseren, zur gründlichen Umbildung aller Verhältnisse anzutreiben, so vergesse man nicht, daß das Ziel aller dieser neuen, gewaltigen Thätigkeit doch kein anderes ist, als was die Zeit der Zauberflöte auf ihrer allerdings weniger reichen, weniger geistestiefen Stufe der Entfaltung des menschlichen Wesens bereits erreicht

hatte: die Harmonie, die Ruhe, den Frieden der menschlichen Gesellschaft, wie des menschlichen Gemüthes. In diesem Sinne also können auch die Gestalten jener Oper noch heute als Vorbilder und zwar des Höchsten dienen, und vor Allem wird das Ganze dieser Musik stets im Stande sein, die Ahnung zu erwecken von jenem reineren Zustande, nach dem die Menschheit ewig strebt, ja wie alles wahrhaft Schöne der nachfolgenden Menschheit ein erstrebenswerthes Bild von einer besseren höheren Welt zu geben, der sie entgegen geht.

X.

Das Ideale der Zauberflötenmusik.

Im Monat Juli war die Composition der Zauberflöte bereits so weit vorangerückt, daß Mozart die Oper als im Wesentlichen fertig in sein Register eintragen konnte. Auch wurde schon damals mit den Proben für die Sänger begonnen. Zu derselben Zeit bekam nun der Meister von den böhmischen Ständen den Auftrag, zur Krönung des Kaisers Leopold für die Prager Bühne eine große Festoper zu schreiben. Es war Metastasio's La Clemenza di Tito. Mozart reiste bereits im August mit seiner Frau ab, und schon während der Reise verfaßte er Einzelnes aus der Oper, zu deren vollständiger Composition er nur neunzehn Tage gebraucht hat. Die

übermäßige Anstrengung dieser Arbeit jedoch wirkte so nachtheilig auf seine Gesundheit, daß er in Prag den Arzt befragen und Medizin nehmen mußte. Gleichwohl war er in dem Kreise seiner alten Bekannten, die den Componisten des Figaro und des Don Juan gar hoch verehrten, manchmal noch recht heiter, und erst als er Abschied nahm, geschah es mit Thränen im Auge, gleich als sollte er diese Freunde niemals wiedersehen. Und er sah sie nicht wieder. Zu dieser melancholischen Stimmung, die allerdings eine Folge der Ahnung von seinem tiefer wurzelnden Leiden sein mochte, trug dann noch wesentlich der Umstand bei, daß seine Oper nicht eben besonders gefallen hatte, das heißt es war ihr nicht jener ungeheure Applaus zu Theil geworden, den die beiden früheren Werke gehabt und allerdings auch mehr verdient hatten, als diese Opera seria nach altem Style.

So wirkten Enttäuschung und Unwohlsein zusammen, ihn recht betrübt nach Wien zurückkehren zu lassen. Dies war gegen die Mitte des Monats September, und Mozart machte sich nun sogleich daran, die Zauberflöte zu vollenden. Denn dieses Werk, das ihm ja ohnehin mehr als alles Andere am Herzen lag, mußte nun noch obendrein eine Scharte auswetzen, die er in Prag bekommen zu haben wähnte. Auch dort hatte er immer

weiter gearbeitet, und besonders das reizende Quintett des ersten Actes war dort während des Billardspielens reif geworden. Aber jetzt kamen noch die ernstesten, herrlichsten Partien des Werkes zur Arbeit, der Chor: O Isis und Osiris, der Marsch, das zweite Finale und vor Allem die Ouvertüre¹, und alles das ward in kaum mehr als vierzehn Tagen fertig. Wie unerhört thätig muß seine Phantasie, ja seine Seele damals gewesen sein! So arbeitet nur einer, der fühlt, daß er nicht mehr viel Zeit hat zu schaffen und schnell noch das Wichtigste sagen muß, das Höchste, was ihm offenbart worden ist.

Am 30. September war nach vielen Proben unter des Meisters eigener Leitung die erste Aufführung. Die Theilnahme des Publikums war beim ersten Acte nicht so, wie man erwartet hatte, und erst am Schlusse der Oper ward der Meister herausgerufen. Er hatte sich versteckt und war nur mit Mühe zu bewegen, sich einem Publikum zu zeigen, das seine köstlichsten Gaben so wenig zu erkennen gewußt hatte. Freilich schon nach der Ouvertüre war der Componist des Dorfbarbiers, Schenck, außer sich vor Entzücken bis an den Dirigentenstuhl gekrochen, hatte Mozart's Hand ergriffen und sie geküßt, der mit der Rechten forttactirend ihn

freundlich ansah und ihm die Wange streichelte. Und auch das Publikum nahm mit jeder neuen Aufführung größeren Antheil an dem Werke, das dann bald eine Zugoper wurde, wie man sich keiner ähnlichen erinnerte. Es wird berichtet, daß bereits am 22. November des folgenden Jahres die hundertste und am 22. October 1795 die zweihundertste Aufführung des Werkes Statt fand.

Aber der Meister selbst erlebte deren nicht viele. Zwar fehlte er trotz der vielen Arbeit, die ihm die Composition des Requiems jetzt machte, in der nächsten Zeit wohl in keiner derselben, theils weil er gar oft hochgestellte Freunde hinzuführen hatte, theils weil er das Glockenspiel häufig selbst ausführte, und noch am 14. October schreibt er seiner Frau, die auch damals wieder in Baden war, wie er den Schikaneder in Verlegenheit gebracht habe durch plötzliches Abbrechen des Spieles, und der Bericht zeugt noch von vieler Heiterkeit seines Gemüthes. Allein schon Ende des Monats drängte sich das Unwohlsein wieder stärker hervor, und nicht vier Wochen später lag er bereits auf dem Todtenbette. Da hielt er denn Abends in den Stunden, wenn seine Oper gegeben wurde, die Uhr in der Hand und verfolgte die einzelnen Scenen. „Nun ist die Stelle: Dir, große Königin der Nacht,“ sagte er und fügte hinzu: „Ach wenn ich nur

noch einmal meine Zauberflöte hören könnte.“ Dann pfiff er leise den Vogelfänger, und selbst das Requiem konnte ihn nicht von dem Gedanken an dieses Werk trennen, das allerdings wie kein anderes des Meisters ganze große, reine Seele ausspricht. Es war das Werk, in dem er die Versöhnung mit dem Irdischen, sowie er mit seines Geistes Kraft sie sich errungen hatte, zum Anschauen der Nachwelt in einem klaren, schönen Bilde niedergelegt hatte.

Auch er, wie jeder Genius, hatte ja viel gekämpft, mehr als man nach der Mehrzahl seiner Werke anzunehmen sich gewöhnt hat. Denn die meisten sind wie der Abdruck der reinen, vollkommen ungetrübten, unschuldigen Seele eines Jünglings. Allein andere wieder tragen bei aller Friedlichkeit und Harmonie an der Stirne den Stempel jenes männlichen Ernstes, der in alle Ewigkeit nur die Frucht eines inneren Ringens mit sich selbst ist. Und wieder andere geben in abgeklärter Schöne ein Stück dieses Ringens selbst, aber niemals so, daß auch der Hörer in den Sturm dieses Kampfes gerissen und aus sich selbst herausgesetzt würde. Immer bleibt die Hauptsache das Ziel, das erreicht ist, nicht die Mühe, die daran gesetzt wurde, und ich will nun, um nach zwei Seiten hin zugleich den Irrthum abzu-

wehren und die eigentliche Bedeutung der Musik zur Zauberflöte auch nach ihrem ästhetischen Werth ins rechte Licht zu setzen, hier ein allgemeines Wort über musikalische Schönheit sagen.

Friedrich Chrysander spricht in seinem ausgezeichneten Werke über Händel das Urtheil aus: „Nicht die Großartigkeit, sondern die Schönheit ist es, die im Mittelpunkte von Händel's Schöpfung strahlt." Es ist das erste Mal, so viel ich weiß, daß diese Behauptung aufgestellt wird, und obwohl ich bereits früher manches über diesen Punkt gesagt habe, so ist es gerade die Zauberflöte, die in ihren ernsteren Theilen die beste Gelegenheit dazu bietet, jene Behauptung zu widerlegen. Daß Händel's Musik, namentlich in den Chören der Oratorien eine durchaus eigenartige und unübertroffene Großartigkeit hat, wird Niemand bestreiten. Auch Mozart erkannte das stets an und hat von der gewaltigen Schlagkraft dieses Meisters viel gelernt. Daß ferner diese Oratorien eine ähnliche Verbreitung gefunden haben, wie von den Werken der Malerei Lenardo da Vinci's herrliches Abendmahl, ist ebenso wohl anzunehmen; man trifft beide gewiß in ebenso vielen Häusern an, wie Rafael's und Mozart's Werke. Allein wie Rafael's Madonnen auch bei denen gefunden werden,

denen die Mutter Christi ein Weib ist wie andere Weiber, so daß also allein das Göttliche ihrer Schönheit zur Andacht bewegt, so ist es auch wohl mit Mozart's Werken, indeß kein Zweifel darüber herrschen kann, daß bei jenen Oratorien wie bei dem herrlichen Abendmahlsbilde durchaus andere Motive als die des künstlerischen Geschmackes an der allgemeinen Verbreitung bedeutend mitwirkend sind. Händel gibt einer bestimmten Seite des modernen kirchlichen Empfindens, der protestantisch-ethischen Denkweise einen allerdings vollendeten und ewigen Ausdruck, und dies ist seine Macht wie seine Schwäche. Ihn versteht vorzugsweise nur der klare kräftige Sinn des Germanen, der Slave dagegen und der Romane wird nur wenig davon goutiren können, während ihm Mozart wie Rafael mehr unmittelbar verständlich und anziehend sind. Die Gründe dieser Erscheinung werden nicht schwer zu entdecken sein, sobald man bedenkt, daß das Schöne wesentlich eine sinnliche Seite hat, welche durch den auf klare Erkenntniß gerichteten Geist des nordischen Lebens so sehr aufgezehrt wurde, daß selbst die Musik, die Sprache des Gemüthes, darunter zu leiden hatte. Auch ihr ward freilich durch diese Erneuerung der religiösen Empfindung ein reicherer und tieferer Inhalt und damit mancherlei neue Form zu

Theil, allein es geschah dies selbst bei den größten Meistern dieser geistigen Richtung zunächst auf Kosten der sinnlichen Schönheit, der zaubervollen Anmuth, die dem wahren Kunstwerke niemals fehlen darf. Bei Sebastian Bach ist dies durchaus der Fall, und sein Werth liegt anderswo als in der vollendeten Schönheit seiner Gebilde, er liegt in der Wahrheit und Tiefe seines reinen, gläubigen Gemüthes, und wir werden bald sehen, wie auch dem Kinde des Südens, unserm Mozart das Verständniß dieses Werthes nicht entging, ja wie er selbst in Demuth sich vor ihm beugte und soviel wie möglich davon in sein Wesen aufzunehmen suchte. Bei Händel aber, dem Genius, der an Universalität der Anlage wie des Wissens nur noch Mozart neben sich duldet und der durch einen langen Aufenthalt in dem Lande der künstlerischen Schönheit sich den Sinn für dieselbe wohl erschlossen hatte, wäre es ein Wunder, wenn sich nicht auch vieles rein Schöne unter seinen unzähligen Werken fände.

Und so ist es auch. Es gibt bei diesem Meister schon Melodien und auch ganze Musikstücke, die an reiner Anmuth und Schönheit den unvergleichlichen Kammerduetten seines alten Freundes Steffani gleich sind und nur noch von Mozart erreicht werden. Aber dieser

übertrifft sie denn auch wieder. Oder ist nicht ein Mädchen, dem eine gütige Natur vollendete Schönheit des Leibes gab, vollkommener schön, wenn sie erwachsen, als wenn sie noch halb Kind ist? — Und so ist es mit der Schönheit Händel'scher Musik. Sie steht an der Gränze der Erwachsenheit und hat den ganzen Zauber der Jugend, die sich eben zur Reife entwickeln will. Aber so rein, so wunderbar fein diese Züge sind, diese Linien um Kinn und Wange und den kaum knospenden Busen, ein tieferer Blick lehrt, daß dies Alles noch schöner werden kann, noch unendlich viel schöner, wenn es erst den Grad der Entfaltung, die vollendete Ausrundung erlangt haben wird, den ihm die Mannbarkeit gibt. Und wie das erwachte Geschlechtsleben dem Weibe, so ahnungslos es sein mag, eine Tiefe, eine Fülle der Schönheit bringt, die vollendet genannt wird und die eben der vorhergehenden Altersstufe zur Vollendung fehlte, so quillt auch durch die Mozart'sche Musik die ganze Wärme des eben erwachten Sinnenlebens. Doch sie selbst weiß nichts davon, was ihr so warm macht, es ist die ungetrübteste Unschuld, die vollkommenste Jungfräulichkeit in den Tönen, wo Cherubin das Erwachen seines Herzens besingt. Und auch der gleiche geistige Gehalt, den die Jungfrau vor dem Kinde voraus

hat, ist erst bei Mozart zu finden, der tiefere Ernst, der absichtslos und unbewußt in das Gefühlsleben eingedrungen ist, wenn das Mädchen seine Reife erlangt hat. Dieses aber fehlt bei Händel, und so fein und rein also auch sein Gebilde sein mag, mit dem richtigen Instincte des Schönheitssinnes, der eine allgemeine Gabe der Menschheit ist, zieht jeder unwillkürlich die ebenso reine aber reichere Schönheit Mozart's vor und läßt jenem gerne die Großartigkeit, die Macht, die seine erhabenen Werke haben. Nur die unreife oder die raffinirte Empfindung wählt die unzeitige Schöne vor der gereiften.

Schon die ersten classischen Werke Mozart's aber stellten diese reichere Schönheit dar, die im Idomeneo und in der Entführung bereits alles hinter sich läßt, was von Händel je Anmuthiges geschrieben worden ist. Allein bald sollte eine Periode eintreten, wo der Meister auch diese Stufe der menschlichen Schönheit überschreitet, und wie Rafael in der Sixtinischen Madonna, in der Gräfin und vor Allem in Donna Anna das Weib darstellt, das, man möchte sagen, Jungfrau und Mutter zugleich ist, in dem auch der Reiz der Sinnlichkeit, der doch bei der reinsten Jungfrauenschönheit immer noch unbewußt mitwirkt, gänzlich aufgehoben ist. Denn es muß ja auch innerhalb des reinen Schönen noch einen

reicheren Inhalt geben, als den die Jugend hat. Das sind die Tiefen des Gemüthes, die erst der Kampf mit dem Leben der weiblichen Natur so gut wie der männlichen erweckt, die sogenannten ethischen Empfindungen, deren erst eigentlich die höhere Altersstufe fähig ist. Auch sie finden sich bei Mozart und zwar vorwiegend in dieser Periode, die manche Compositionen hervorrief, welche deutliche Spuren des Kampfes an sich tragen, den jeder Sterbliche mit sich wie mit dem Leben zu bestehen hat. Von der Oper Don Juan ist dies bereits ausgesprochen worden, und deßhalb dürfen wir uns hier beschränken auf die Besprechung einer kleineren Composition desselben Jahres 1787, des oben erwähnten Streichquintetts in G-moll. Gerade die Charakterisirung dieses Werkes aber gibt uns den besten Aufschluß über das rein Religiöse in der Zauberflöte; denn in diesem Quintett finden sich noch Pathos und Ethos, leidenschaftliches Aufbrausen der strebenden Manneskraft und ruhige Ergebung in die erkannte ewige Ordnung der Dinge wunderbar mit einander gemischt.

Der erste Satz dieser Composition wühlt die tiefsten Tiefen des Gemüthes auf in einem Schmerze, dessen Grund wir zwar nicht wissen, der aber von einer Heftigkeit ist, wie ihn im König Lear der Narr schildert

mit den grimmig scherzenden Worten: „Ruf' ihm zu, Gevatter, wie die alberne Köchin den Aalen, als sie sie lebendig in die Pastete that, sie schlug ihnen mit einem Stecken auf die Köpfe und rief: hinunter ihr Gesindel, hinunter!" Ebenso steigen hier die Schlangen des reuigen Schmerzes aus der Tiefe der Brust ringelnd in die Höhe, eine folgt der andern auf dem Fuße nach in den gebrochenen Septimen-Accorden, die das eine Instrument von dem andern in rascher Nachahmung aufnimmt. Es kommen Töne der herzzerreißenden Klage in diesem Satze vor, besonders in der Durchführung des zweiten Theiles, der wie schrecklich mahnende Stimmen immer heißere Vorwürfe macht über solche Verletzungen des Heiligsten, was der Mensch hat. Nicht bitteres Nagen der Sorge ist es, was hier sich ausspricht, sondern scharfer Schmerz, brennendes Leid. Heftigste Ausbrüche des reuigen Gefühles treffen hier das Ohr mit immer steigender Nachdrücklichkeit, und zuletzt drängen sich die einzelnen Stimmen in ängstlich gepreßten chromatischen Gängen so nahe an einander, daß kein Ausweg mehr übrig zu bleiben scheint und Verzweiflung das zu hart erfaßte Gemüth zerstören will, — ein seltenes Beispiel der aufreibenden Leidenschaft des Schmerzes, das unter Mozart's

Werken nur noch wenige Sätze darbieten. Unmittelbar auf diesen furchtbaren Sturm folgt dann auch nicht sogleich die Versöhnung. Zwischen beide setzte ein gütiger Gott die lächelnde Wehmuth, den Humor. Der Menuet spricht jenes neu erwachte Lebensgefühl aus, das jedes gesunde Gemüth gerade aus dem heftigsten Ausbruche des Leides sich gewinnt, jene Gewißheit, daß alles Selbstquälen nichts hilft, jene getroste Zuversicht, daß endlich doch Alles wieder gut werden müsse, und jenes Lächeln über die Qualen und über die unmenschliche Anstrengung, ihrer Herr zu werden. Es ist das Lächeln unter Thränen, dessen nur das tiefe Gemüth fähig ist. Aber schon das Trio bringt Sonnenschein, die frohe Hoffnung auf Versöhnung, und es ist ein wunderbarer Griff des Genius, daß dieser Hoffnungsschimmer in dem gleichen musikalischen Motive sich ausspricht, in dem die Wehmuth endete, nur daß aus dem Moll der Schlußcadenz im Trio helles Dur wird: es ist dasselbe Herz, in dem Qual wie Freude wohnt. Und eine ganz ähnliche Figur findet sich im Jubel des Finale wieder. — Mit den Klängen himmlischer Versöhnung aber beginnt das Adagio, und die leise nachhallenden Spuren des überstandenen Leides dienen nur dazu, das Köstliche des neu erlangten Friedens um so reiner hervortreten zu lassen. Hier herrscht

ganz eine Stimmung religiöser Art. Das Herz feiert den erneuerten Bund mit sich, mit seinem Gotte, es hat die ewige Harmonie aller Dinge von Neuem erfahren und sich an ihr seinen Antheil wieder erworben, indem es den störrischen Eigenwillen opfert, es hat seine Schwäche, seine Schuld erkannt, und diese Erkenntniß wird ihm zur Verzeihung. Und so in sich selbst und mit dem Geiste, der die Welt umspannt, im tiefsten Innern versöhnt, wendet es sich mit befreitem Gefühle auch von Neuem der Welt, der Freude mit Wesen seines Gleichen zu. Aber so tief war der Schmerz, so groß die Verzweiflung, so abgezogen das Herz von der Welt, so einzig hingewendet auf das Höchste und Ewige, daß es in den Vorhallen des Tempels, den es eben verlassen, vorerst noch ruhiger Besinnung, einer Sammlung seiner Sinne bedarf, um wieder frei und unbefangen unter die Freude der Menschen zu treten: das Finale beginnt mit einer stillen Einleitung in den sanftesten Melodiegängen, als wenn Jemand sich besänne, sich erinnerte der Dinge dieser Welt und den eben überstandenen Schmerz gleich einer fernhin schwindenden Wolke vom hellen Sonnenlichte umsäumt am Himmel schweben sähe. Dann aber löst sich auch dieser leichte Flor auf vor der Kraft der allbelebenden Sonne, und hervor bricht mit

unendlichem Glanze die helle, lichte, nimmer zu entbehrende Freude. Und zwar ist es nun auch endlich Dur geworden, was schon in der Einleitung den neugewonnenen Frieden ankündigte, es ist das vom Fehl gereinigte Menschenkind, was nun wieder mit freiem Blicke die Augen auf seines Gleichen richten darf. Und es ist G-dur, nicht mehr Es-dur, das in seiner dem Mollcharakter verwandten B-Weise den religiösen Vorgang des Adagio feierlich und ernst ausgedrückt hatte, und auch G-dur ist immer noch mild, wie es einem eben genesenen Gemüthe entspricht, aber zugleich frei, froh und heiter, und leitet schon durch seinen Klangcharakter leicht hinüber zu dem Jubel, der nun im bewegtesten Sechsachtel-Rhythmus ungehemmt hervorströmt. Und so rasch pulsirt das Leben hier voran, daß kaum Raum noch Zeit bleibt, vom Wege abseits hier und da die reizende Blume einer anderen Tonart zu pflücken: nur Ober- und Unterdominante werden als selbständige Töne gebraucht, um darauf die Gänge zu bauen. Aber einen bedeutsamen Wink über den innersten Zusammenhang aller vier Sätze gibt die Verwebung jenes Triothema's in dieses Finale. Was dort als erster Schein der Hoffnung ins Dunkel des Schmerzes hineinglänzte, ist hier zum Mittel geworden, die äußerste Freude auszudrücken,

den vollen Jubel des Herzens, der sich nun ebenso überstürzt, wie vorher die jähen Schmerzen sich über einander gethürmt hatten, als wollten sie das arme Herz schier erdrücken mit der zermalmenden Last des Vorwurfs. Aber jetzt ist es wieder froh, dieses Herz, es ist sich selbst, es ist der Welt zurückgegeben, und der Jubel wird zum Danke und der Dank wieder zur Freude, kaum unterschieden wogt alles in einem breiten Strome zusammen, daß die entzündete Phantasie umsonst eines der Bilder zu halten strebt und sich willenlos der einher strömenden Freude überläßt.

Hier ist Alles, Leid wie Freude, noch vorwiegend Leidenschaft, Regung der persönlichen Kraft, die sich selbst geltend machen will. In der Zauberflöte aber ist das längst überwunden und bereits ein Höheres anerkannt, dem mit frommer Ergebenheit das Gemüth jede seiner Bewegungen zum Opfer bringt. „Alles im Hinblick auf das Ewige," heißt hier das überall durchklingende Wort, und darnach mäßigt sich nun auch jede Aeußerung des persönlichen Gefühles. Aber sie verklärt sich auch dadurch und bekommt jenen idealen Schein, den das höchste Schöne hat. Denn hier vereinen sich Religion und Kunst zu einem ungetheilten Bilde reinster Menschlichkeit. Wie gehoben erscheint Tamino's Gesang,

in dem er das erste Gefühl der Liebe äußert, gegen alles, was selbst Mozart in dieser Art geschaffen hatte! Es ist hier wahrhaft die Gewißheit ausgesprochen, daß von allen Empfindungen, die der Mensch zum Menschen hat, die reine Liebe zum Weibe die höchste ist: ein Spiegel der göttlichen Liebe. Und Mozart allein verstand die Höhe der Empfindung vollkommen auszudrücken, die den schlechten Versen des Textes: „Mann und Weib und Weib und Mann, reichen an den Himmel an", zu Grunde liegt. Es war die Reinigung und die Zucht, welche die Liebe durch die Ehe erfährt, was hier verherrlicht werden sollte, und deßhalb ist aus der Liebe, die sich in Tamino darstellt, jedwede Leidenschaft ausgeschieden. Er gewinnt die Geliebte nur durch die Selbstüberwindung, mit der er die Prüfungen des heiligen Kreises besteht. Ueberall blickt das Sittliche, das in dem Verhältnisse der Geschlechter zu einander liegt, die heutige Anschauung von der Ehe als einer Schule des Höheren und Höchsten schon deutlich heraus, und der Bund wird erst geschlossen, nachdem beide gereinigt, das heißt durch den Ernst des Lebens erzogen sind.

So liegt auch in Paminen's Klage um den Geliebten, den sie verloren wähnt, bei allem wahren Schmerze keinerlei ungestüme Leidenschaft, die ihren eigenen Willen

durchsetzen zu müssen wähnt. Trotz aller Laute des tiefsten Herzenskummers, die besonders in den chromatischen Gängen und Accordfolgen ihrer Arie sich unvergleichlich schön und wahr aussprechen, ja trotz den fast stürmisch hervorbrechenden Thränen, in denen die Synkopen des Ritornells die ganze Klage nochmals zusammenfassen, und trotz der niederdrückenden kleinen Secunde der Tonart, mit der die Schlußcadenz gemacht wird, ist hier doch wie durch einen leichten Trauerflor die Versöhnung bereits deutlich hindurch zu erkennen. Man fühlt, die reine unschuldige Natur dieses Mädchens, so ausschließlich sie mit ihrem schmerzlichen Verluste beschäftigt scheint, birgt doch in tiefer Seele jene himmlische Ergebung in einen höheren Willen, die so sehr das wahre Wesen des Weibes ist, daß auch der große Kenner des Menschen, Michel Angelo, in seinen biblischen Bildern an der Decke der Sixtinischen Capelle nicht anders konnte, als das Weib in dem Momente, wo es entsteht, dankend und hingebend mit anbetenden Händen sich beugen zu lassen vor der Höhe und Ewigkeit ihres Schöpfers. Diese holde Bescheidenheit der weiblichen Seele ist der goldene Hintergrund, auf dem Paminen's Liebe zu ihrem Jünglinge erblüht, und so erscheint auch hier wieder das obige: Omnia sub specie aeterni.

Wie aber stellt sich dieses Göttliche erst dar in den Tönen, aus denen Sarastro's weihevolle Gestalt vor unseres Geistes Augen sich auferbaut! In ihm ist jedes leidenschaftliche Ringen nach eigener Geltung längst überwunden, er lebt einzig der Menschheit, ihrem Wohl und Wehe gehört sein ganzes Denken. Und eben weil er so einzig ihr Wohl will, läßt er den Menschen ruhig Mensch sein, rechnet ihm nicht Fehler und Schwächen als etwas Besonderes an, sondern sucht das Gesetz, nach dem wir so sind oder so. Hingebendes Vertrauen erachtet er für die größte Tugend des Menschen und sucht dieses durch Milde und Aufrichtigkeit der Gesinnung zu gewinnen. Die Quelle aber dieser Handlungsweise ist sein Gemüth, das deutsche Gemüth, das hier zuerst seinen vollen und tiefen Ausdruck nach der Seite des allumfassenden Wohlwollens hin gefunden hat. Und dieses ist deßhalb von so großer Bedeutung, weil es ja eben dasselbe deutsche Gemüth gewesen war, das in seinem Bedürfnisse nach Aufrichtigkeit der Empfindung, nach liebender Umschlingung der Wirklichkeit, jenen hohen Idealismus der mittelalterlichen Kirche, die vergessen hatte, daß es am Ende doch der Mensch ist, an dem sich die Liebe zu Gott einzig thätig erweisen kann, in der Person des großen Reformators vollständig gebrochen

hatte, und welches nun hier auf einem ganz anderen Gebiete, aber aus dem Schooße jener idealischen Kirche selbst in neuer Gestaltung hervorbricht. Es ist eine Regung des ewig menschlichen Gefühles, das aller Religion zu Grunde liegt, es ist eine Aeußerung des tiefen Bedürfnisses nach aufrichtiger Menschenliebe, was diesem Sarastro wie der gesammten Freimaurerei ihre Weihe und Tiefe verleiht, und wir müssen deßhalb nun auf diesen Gegensatz der Gottesanschauung, auf die moderne religiöse Empfindungsweise im folgenden Abschnitte näher eingehen.

XI.

Nathan der Weise. Faust. Zauberflöte.

Mozart war aus einer gut katholischen Stadt und aus einer gut katholischen Familie. Die Eindrücke, die sein jugendliches Gemüth von der Kirche empfing, waren vielleicht tiefer, als bei der Mehrzahl der Menschen, nicht bloß weil seine Empfindung von Natur für tiefe Bewegungen empfänglicher, seine Phantasie leichter angeregt war, als die Anderer, sondern es lag auch viel an der Art und Weise, wie die Bedeutung und der ideale Glanz der Kirche in Salzburg hervortritt. Schon ein bloßer Blick auf diese herrlichste aller Städte in unserem Vaterlande belehrt, daß es ein hoher, kunstsinniger, ja idealer Geist war, der diese Kirchen und Paläste schuf. Noch heute ist dies der Eindruck Salzburg's, da die Physiognomie der Stadt sich seit Mozart's Geburt

in keinem ihrer wesentlichen Züge verändert hat. Denn wie die Natur, so stehen noch heute die herrlichen Bauten der schönheitsfrohen Kirchenfürsten ebenso da, wie sie Mozart sah. Mehr als zwanzig Kirchen und Kapellen hat diese kleine Stadt, und die Thürme und Kuppeln stehen zusammengedrängt wie ein kleiner Wald. Vieles ist von Marmor, manche Dächer von rothem Kupfer und die Kugeln und Kreuze auf den Spitzen strahlen von blitzendem Golde. Dazwischen ragen hohe Prachtbauten und Häuser, die wie Paläste aussehen. Sie umfassen herrliche Plätze, auf deren schönsten, mit dem mächtigen Brunnen, der Blick vom Capuzinerberge geht. Es ist ein Anblick der heiteren, stolzen, ja prächtigen Schönheit, wie ihn selbst Italien selten bietet, und der Eindruck ist bereits fast ganz italienisch, da Paläste wie Kirchen die südliche Bauart haben. Und wie ergreift es erst alle Sinne, wenn sich das Innere dieser Räume erschließt, wenn durch die mächtigen Gewölbe des herrlichen Domes die reichgekleidete Priesterschaar mit Kreuz und Venerabile hindurchzieht! Wie fliegt mit den Säulen im Chor der Franziskanerkirche der Geist mit in Höhe und ahnt in der unvergleichlichen Wölbung dieses Raumes etwas von dem unermeßlichen Bau des Weltalls! Wie bezaubert der malerische Reiz der Peterskirche die Sinne

des eintretenden Beschauers mit seiner Schöne! Und dies Alles war nur Nebensache oder doch nur eine unbewußte Wirkung auf die Phantasie, wenn der Knabe Mozart in diesen Räumen weilte. Ihm war dies Alles noch in einem höheren Sinne herrlich, es war ihm der wahrhafte Tempel Gottes, dort suchte er seinen Gott und fand ihn. Denn nicht bloß seine Priester, auch sein Vater hatte ihn so gelehrt, und sein gläubiges Gemüth kannte keinen Zweifel. Berichtet er doch noch von Paris, ja von Wien aus, als er längst verheirathet war, wie er regelmäßig zur Messe und zur Beichte gehe, und ganz verlor der Glaube, in dem er erzogen worden war, niemals seine Macht über Mozart's Gemüth, wenn er auch später nicht mehr allein die Richtschnur für sein Dichten und Denken abgab. Vielmehr nahm er den tiefen Inhalt seiner Werke, wie wir noch sehen werden, anderswoher, als aus der Kirche. Allein es ist von dem höchsten Einflusse auf seine gesammte Kunstthätigkeit gewesen, daß er im Süden und im katholischen Lande geboren war.

Es ist überhaupt hier ausdrücklich anzumerken, daß die Tonkunst ihre höchste Blüthe erst erreichte, als sie wieder in den katholischen Süden zurückgekehrt war. Wir haben oben gesehen, daß es zwar der protestantische

Norden gewesen war, der im Anfange des vorigen Jahrhunderts die Musik nach Inhalt und Formenreichthum weitergebildet hatte. Bach hatte ihr die neuen Tiefen des Empfindens gegeben, die mit dem neuen Glauben in Deutschland erwacht waren, und Händel die kräftige, frische Geistesklarheit des aufgeweckteren Nordens. Allein nun galt es, daß dieser neue Gehalt mit seinen ungemein vermehrten Mitteln der musikalischen Gestaltung noch mehr Leben gewinne und namentlich zu wahrhafter Schönheit gestaltet werde. Das rein Menschliche, was nun zunächst zu der einseitigen Innerlichkeit des Nordens hinzukommen mußte, um die Höhe der Kunst möglich zu machen, und vor allem die naive Sinnlichkeit, die dem Protestantismus über allem Grübeln verloren gegangen war, fanden sich im südlichen Deutschland in ungestörter Fülle vor. Zunächst war es Gluck, der mit der Natürlichkeit und Aufrichtigkeit des norddeutschen Empfindens den frischen Lebenssinn, die sinnliche Fülle seiner bayrischen Heimath zu verbinden wußte, dann aber kamen vor Allem Joseph Haydn und Mozart und verwendeten, was sie von den Bach's und von Händel gelernt hatten, zur Aussprache ihres ungleich mehr mit frischen Lebensanschauungen gesättigten Innern. Aber nicht allein die naive Sinnlichkeit, die die katholische

Kirche allerdings frei gibt, war es, was Mozart's frühesten Gebilden sogleich die lebendige Wärme des Menschlichen gewährte, es war noch mehr jener Sinn für reine, plastische Schönheit, der dem freien Naturleben des Südens überhaupt mehr eigen als dem Norden, von der Kirche, in der Mozart aufwuchs, zwar unbewußt, aber in besonderem Grade genährt wird. Und wenn schon die äußeren Bauten dieses Glaubens auf die Phantasie seiner Anhänger einen ungemein ordnenden, klärenden Einfluß ausübt, so gewährt der ideale Bau der Kirche selbst ihren kunstbegabten Anhängern einen Vortheil, der für die Erzeugung des wahren Schönen unendlich bedeutend ist: er erweckt in ihnen den Sinn des Idealen, der höchsten Formenschönheit, denn jeder Theil des Ritus dieser Kirche ist von dem feinsten Formensinne eingegeben und ausgebildet.

Und wer wäre empfänglicher für diese Einwirkung gewesen als Mozart. Noch im Jahre 1789, als er in Leipzig war, sprach er mit Entzücken von den Eindrücken, die er in der Jugend von seiner Kirche empfangen und von denen ein nüchterner „aufgeklärter" Protestant keine Ahnung habe. „Es stürzte sich der Himmelsliebe Kuß auf mich herab in ernster Sabbathstille, da klang so ahnungsvoll des Glockentones Fülle,

und ein Gebet war brünstiger Genuß, ein unbegreiflich holdes Sehnen trieb mich durch Wald und Wiesen hinzugehn, und unter tausend heißen Thränen fühlt' ich mir eine Welt entstehn." So schildert der Dichter die religiöse Empfindung seiner Jugend, allein gewiß ist das auch Mozart's Empfindung gewesen, was hier ausgesprochen wird. Freilich, er gab sich keine Rechenschaft darüber, wie in diesem Gefühle Herz, Geist, Sinne, Phantasie mit einander gemischt waren, das religiöse Gefühl unterscheidet nicht, es ist ganz Hingebung an das Höchste, was ihm entgegen getragen wird, und weil dieses nun in Mozart's Kirche von der Art war, daß neben der reinen Empfindung des Höchsten als eines rein Innerlichen auch noch die Sinne und namentlich die gestaltenbildende Phantasie zur Thätigkeit gelangt, so wurde innerhalb dieses religiösen Empfindens zugleich sein Sinn für plastische Schönheit bedeutend entwickelt. Und dies war es, was er bei einer vielleicht gleichen Kunstbegabung vor Bach und Händel voraus hatte. Mag denn nun des Einen religiöse Empfindung reiner und tiefer, des Anderen Gottesanschauung klarer und mehr von fester Sittlichkeit durchdrungen gewesen sein, das geht uns hier nichts an. Es handelt sich um die Kunst, und da gilt nur die Schönheit, das heißt die

vollkommene Harmonie von Inhalt und Form. Diese aber findet sich bei Mozart in reinerer Weise, und die nordische Geistesklarheit, Gedankentiefe und sittliche Reinheit mag sich der Erfolge getrösten, die sie in der Dichtung theils bereits errungen hat, theils noch erringen wird. In der Musik aber hat sie es bis jetzt noch nicht zu Gebilden gebracht, welche an vollendeter Schönheit den Werken des katholischen Südens gleichkämen.

Diese höchste Idealität der Schönheit ist es nun aber, die in der Musik zur Zauberflöte jedes, auch das kleinste Stück durchdringt. Es ist zwar keine einzige Composition darin, die an Umfang und dramatischer Entwicklung des Ganzen aus Einem Punkte den großen Sätzen der früheren Opern zu vergleichen wäre, vielmehr reihen sich auch in den größeren Partien der Zauberflöte die einzelnen Stücke mehr an einen Faden an, als daß sie aus dem Mittelpunkte einer Handlung hervorwachsen. Allein jedes einzelne der darin vorkommenden kleinen Situationsbilder ist von einer so vollendet treffenden Zeichnung und von einem solchen Zauber der rein musikalischen Schönheit, daß hier in der That das Wahre und das Schöne vollkommen zusammengehen und der Zuhörer fortwährend in einer höheren Sphäre sich gehalten fühlt. Und ebenso findet sich auch in dieser

Musik die reine unbefangene Sinnlichkeit wieder, mit welcher Mozart den Schöpfungen der Tonkunst die wonnevolle Wärme des wirklichen Lebens gegeben hatte, aber sie erscheint hier, wie schon gesagt wurde, durchaus zur reinen Menschlichkeit verklärt. — Besonders die Instrumentation ist gegen alles Frühere der Werke Mozart's gehalten trotz aller Herrlichkeit der Farben mehr Licht als Farbe. Denn es soll ja hier alles mehr den Glanz des lichten Himmels haben, als die bunten Farben, in denen sich die Sonne des Göttlichen als Mannichfaltigkeit des irdischen Lebens bricht, und wir werden nun bald deutlich erkennen, warum dies so sein sollte und wie es Mozart möglich war, so etwas zu schreiben.

Es war das vorhergehende Jahr 1790, in welchem unser größter Dichter den ersten Theil seines größten Werkes, den Faust als Fragment herausgab, und elf Jahre vorher war Lessing's Nathan der Weise erschienen. Wir stellen diese beiden Werke mit der Zauberflöte zusammen, weil in allen dreien das sittliche und religiöse Element das Wesentliche ist. Alle drei deuten auf die außerordentlichen Anstrengungen hin, welche der unermüdliche Wahrheitsdrang der deutschen Nation machte, aus dem Schutt des damaligen Lebens das Rechte wieder hervorzugraben und von Neuem ein hohes Bild

der reinen Menschlichkeit aufzustellen, an dem das Gemüth des Volkes sich erlabe und frische Kraft sammle. Nathan der Weise, mehr von der Idee eines sittlich geordneten Lebens erfüllt als von dem Genius der Religion, verweist seine Nation darauf, zunächst nur das Rechte, das Gute zu thun und sich um die Frage, was denn das Höchste, das Wahre sei, nicht zu bekümmern. Sein Werk machte den religiösen Streitigkeiten ein Ende und tilgte den Haß der Confessionen, ja es führte jene reinere Sittlichkeit in das Leben der Nation ein, welche die Reformen Luther's und der Humanismus erstrebt hatten. Es wirkte wohlthuend, wie eine energische, praktisch kluge Hand, die eine unordentliche Wirthschaft schlechtweg säubert und es vorerst dahin gestellt sein läßt, welche Ideen es sein werden, die künftighin als bessere Grundlage der Einrichtungen dienen können. Es war der nüchterne klare Verstand dieses großen Mannes und seine unbedingte Aufrichtigkeit und Rechtlichkeit, die unbekümmert um jeden Ideenstreit der Philosophen, wie um das sentimentale Empfinden des protestantischen Gemüthes geraden Weges auf praktische Sittlichkeit, auf das Rechtthun losging. Und indem er die Ueberwindung des eigenen Selbst als Grundlage des sittlichen Lebens anerkannte, bahnte er einer höheren Auffassung des

Göttlichen, einer idealeren Religionsform den besten Weg und wird stets als einer der Propheten einer besseren Zeit von der Nation gefeiert werden.

Der ihm folgte und diese höchsten Fragen der Menschheit von ihm aufnahm, Göthe, war freilich ein Höherer, Größerer. Allein wären nicht durch Lessing's unabläßiges Bemühen die sittlichen Zustände der Nation bereits gebessert gewesen, wäre nicht durch ihn und den unsterblichen Königsberger Weisen bereits der Begriff der Pflicht allgemach wieder eingebürgert worden in unseren durch französische Unsitte verwilderten Gauen, Göthe hätte es nicht wagen dürfen auf das Recht der Natur, auf die Sittlichkeit des unmittelbaren Gefühles hinzuweisen, als auf Gesetze, nach denen der Mensch zu handeln habe. Nun aber die gesellschaftlichen Verhältnisse schon geordneter und sicherer zu werden begannen, dienten Werthers Leiden nur zur heilsamen Erschütterung und machten in lebendig überwältigender Wirkung darauf aufmerksam, daß es doch noch ein höheres Gesetz der Sittlichkeit gebe, als das, welches eben gelte, ja es erweckte die lebhafte Ahnung, daß selbst über der Sittlichkeit, über der „Aufklärung" noch etwas stehen müsse, was verehrenswerther, als beide sei. Auf dieses Höhere verwies der Faust.

Es ist bekannt, daß dieser Stoff dem Dichter bereits in ganz jungen Jahren im Kopfe „brauste“. Mit dem Instinct des Genius ergriff er diese Sage, in welche der Geist der Nation alles hineingearbeitet hatte, was ihn seit Jahrhunderten im Innersten beschäftigte. Und wie die Entstehung der Sage mit der geistigen Bewegung zusammenfällt, aus der sich auch eine neue reinere Religionsform gebar, so liegt in diesem Stoffe die Frage nach dem, was das Höchste ist, sehr nahe. Gleichwohl war es doch anfangs nur nebenbei, daß der große Dichter auch diese Frage berührte, und erst in späteren Jahren machte er sie zur Hauptsache, machte überhaupt Faust's Sache zur Sache der Menschheit und suchte das ewige Problem der Vereinigung des Göttlichen und Menschlichen nach seiner Weise darin zu lösen. Allein auch schon in dem Fragment, das 1790 herauskam, waren die tiefsten Enthüllungen gegeben über das, was der Dichter selbst für das Höchste hielt, und mögen auch die unnachahmlichen Scenen des wirklichen Lebens, die dieses Gedicht darstellt, mit ihrem höchsten Reiz der Wahrheit und anmuthigen Schönheit die Seelen der Nation gefangen genommen haben, die Besseren und Nachdenkenden schauten nach den neuen Wahrheiten der Sittlichkeit, die hinter diesen Vorgängen sich bargen,

und die Besten waren es, die sich in die Stellen hineinversenkten, wo Faust, mit allem Kirchenglauben zerfallen, seiner großen Seele in den tiefsten Ergüssen des religiösen Gefühles Luft macht.

Das war denn freilich etwas ganz Anderes, als die verständigen Predigten Nathans. Hier quoll es hervor wie ein Strom und überschüttete das wahrheitsdurstige Herz mit den Wassern des ewigen Lebens. Das war in der That die Stimme des Predigers in der Wüste, und begierig schlürfte die Nation, ja die Welt diesen köstlichen Trank, diesen Trost des Göttlichen. Mit überzeugender Gewalt war wieder die Allgegenwart Gottes aufgedeckt, er lebte wieder in der Natur wie in den Sternen, im Herzen und in der Liebe der Menschen: es war den Menschen wieder nahe gerückt, das Göttliche, es war ihnen wieder als ihr eigenstes Innere gezeigt, und glückselig schlugen Tausende von Herzen, sich ihres eigenen Werthes und des in ihnen ruhenden ewigen Gesetzes wieder bewußt. Die Erregung des innersten Gemüthes, dem nun das Göttliche wieder so nahe stand, wie es seit der herrlichen Griechen Zeiten, in denen es leibhaftig unter den Menschen wandelte, nicht gestanden hatte, die Zurückführung auf das eigene Herz war es, was die Nation befähigte, nun bald die reinere

Religionsform vollkommen aufzunehmen. Es war durch jenes wunderbare: „Wer darf ihn nennen und wer bekennen: ich liebe ihn?" wieder lebhaft das Gefühl von der Größe, von der Unendlichkeit Gottes in der Menschheit wachgerufen worden, und mochte hier auch zunächst nur das Bewußtsein von dem Weben des göttlichen Geistes in der Natur, im Leben und vor Allem im Menschenherzen erzeugt sein, so war es so doch jedenfalls von den Formen der geltenden Gottesdienste abgezogen, es war von außen nach innen gezogen, und es konnte die Erkenntniß nicht mehr fern liegen, „daß das Göttliche doch wahrhaft und ganz nur gegenwärtig ist in dem Herzen, das sich überwindet, in dem Geiste, der sich zu seiner wahren Freiheit und zur Versöhnung mit dem Ganzen, mit dem ewigen Weltgesetz hindurchringt."

Diese höhere und höchste Wahrheit hat denn auch bereits die folgende Generation sich erworben, und wir genießen heute einer reineren Gottesverehrung, als sie vorher dagewesen ist. Daß wir sie aber genießen, verdankt die Nachwelt nicht zum geringsten Theile dieser größten Dichtung des größten Genius der Deutschen, der einmal wieder mit der vollen Wärme eines reichen Herzens von dem Wesen des Göttlichen sprach und zugleich in

einer Weise, deren hohe Schönheit allein schon wahrhaft die Nähe dieses Göttlichen zur sinnlichen Gewißheit macht. Die Worte, in denen Gretchen über die wahrhafte Gottesempfindung ihres Geliebten belehrt werden soll, klangen weit hinaus in die Lande und hallen noch heute an hundert Orten, aus tausend Herzen wieder. „Gefühl ist Alles, Name ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsgluth.“ Sprechen nicht diese wenigen Worte die ganze Seligkeit eines Herzens aus, das das Göttliche unmittelbar nahe neben sich, um sich, in sich fühlt? Und sie sind es denn auch, die den ganzen Inhalt der Zauberflötenmusik deutend zu enthüllen vermögen.

Auch Mozart, der Genius lag ja mit seiner Seelen Munde an den Brüsten des Göttlichen, auch ihm enthüllte sich ja die ganze Größe und Tiefe des göttlichen Geistes und vor Allem seine allerbarmende Liebe. Auch er hatte ja in seiner eigenen Seele all das Elend des Lebens erfahren, die Hülflosigkeit des Menschen gegenüber dem großen Gesetz des Alls. Auch er war mehr als einmal schuldig geworden, war seiner Leidenschaft, seiner Natur verfallen. Auch er hatte den Werth der erbarmungsvollen Liebe empfunden, die wir zu erfahren wähnen, wenn sich das tief betrübte, zerrissene Herz

hingebend gläubig zu der Erfassung des ewig waltenden Geistes erhebt und erkennt, daß in dieser ewigen Harmonie aller Dinge auch ihm die Versöhnung nicht fehlen werde, wenn es nur das höhere Gesetz anerkennt. Und bei ihm hatte nun diese Erfahrung der höchsten Liebe jenes unwandelbare Vertrauen in die ewige Güte des Göttlichen erzeugt, das ihn am Ende seiner Tage von der beunruhigenden Leidenschaft erlöste und dem Ewigen, dem Heiligen zuführte. Und es war ihm daraus jenes unzerstörbare Dankgefühl gegen den Höchsten entstanden, das sich als eine innige Freude der Seele in steten und stillen Regungen des Herzens äußert. Vor Allem aber hatte ihm dieser Genuß des Allerbarmens, dessen er sich theilhaft fühlte, jenes menschliche Erbarmen gegen jede Creatur gegeben, das nun erst seine angeborene Gutmüthigkeit zur wahren Herzensgüte veredelte. Und alles dies gab er jetzt in seine Musik hinein, und so kommt es, daß aus den Chören der Priester ein Gottvertrauen zu uns herüberspricht, welches auch den Betrübtesten tröstet, und dann wieder ein Dankgefühl, das auch den Hartnäckigsten erweicht, ja zuletzt auch das gütige Erbarmen und Verzeihen, welches in Sarastro's Gesängen ganz den Mann verräth, auf den ein Ordensbruder das Begräbnißlied sang:

Die wir im Stillen folgten seinen Schritten,
Zu suchen, die das Schicksal schlug,
Wo er so oft in armer Wittwen Hütten
Die ungezählte Gabe trug.

Vor Allem aber lebt in dieser Musik der Friede, die Harmonie der Seele, die einzig Folge der inneren Versöhnung ist. Und wenn sich dieses beruhigende Gefühl des Ewigen schon tröstend und erweckend in den Worten Göthe's aussprach, so mußte es in Mozart's Musik noch einen tausendfach höheren, einen unvergänglichen Werth gewinnen. Denn sie allein, die Musik vermochte es, den vergänglichen Theil dieser Gottesanschauung, das was an jener religiösen Wahrheit noch unvollkommen war und der Zeit angehörte, ganz zu tilgen. Nur der musikalische Genius vermochte es, für dieses Gefühl des Ewigen das ausreichende Wort zu finden, während selbst der herrlichste Ausdruck, den der Dichter diesem Gefühle gibt, schon durch das gedankenartige Wort dasselbe in seinem Grunde erschüttert und verletzt und auch ohne, daß er will, in der Seele des Hörers Zweifel erweckt, ob denn dies wirklich so ganz wahr und Alles sei. Und deßhalb nannte ich oben die Bedeutung der Zauberflötenmusik eine größere, als sie selbst der Faust hat, wenn man bloß vom

religiösen Gefühle spricht. Mag dieses unsterbliche Gedicht den Geist der Menschheit zu immer neuen Forschungen nach der ewigen Wahrheit erregen, die Musik Mozart's gibt unmittelbar durch ihr Erklingen eine erquickende, tröstende Ahnung dieses Ewigen, ja eine beseligende Gewißheit der Nähe des göttlichen Geistes. Denn so gewiß es ist, daß der erkennende Geist des Menschen in alle Ewigkeit nur einen kleinen Ausschnitt des Ganzen wird erfassen können und in diesem Ausschnitte das All erkennt, so gewiß ist es, daß in jedes Menschen Seele eine Ahnung, ein bestimmtes klares Gefühl dieses Ganzen, des Ewigen, des Göttlichen ruht, und für dieses Gefühl hat, eben weil es nichts weiter als ein Gefühl ist, nur die Kunst der Töne die ausreichenden Mittel der Darstellung. In Mozart's Seele aber lebte dieses Gefühl als ihr innerster Kern, und so konnte es nicht ausbleiben, daß auch in seiner Kunst überhaupt und vor Allem in diesem letzten Werke seiner Neigung davon das schönste Abbild gegeben ist.

Es bleibt uns nun noch übrig, diese Spuren der Harmonie und des Lichtes, die vom Ewigen ausstrahlen, auch in den musikalischen Mitteln, die Mozart zur Zauberflöte verwendete, andeutend nachzuweisen.

XII.

Die musikalische Sprache der Zauberflöte.

Nach Allem, was bisher über die geistige Bedeutung der Zauberflötenmusik gesagt worden ist, läßt sich wohl erwarten, daß dieselbe auch nach der technischen Seite hin auf der höchsten Stufe der Kunst steht. Und so ist es in der That. Mozart hat an das Werk seiner Neigung auch das beste, was er gekonnt, nach allen Richtungen hin verwendet, und man kann getrost behaupten, daß die Musik in diesem Werke den Triumph der Vollendung feiert.

Wenn wir nun noch über dieses Technische ein letztes Wort zu sagen gedenken, so liegt es uns fern, die ganze Reihe der Mittel, mit denen die dramatische Musik ihr Wesen ausspricht und die wir in dem historischen Ueberblick der Einleitung einzeln aufgezählt haben, nochmals

durchzugehen und nachzuweisen, wie in jedem einzelnen die Musik zur Zauberflöte den letzten Vorschritt, ja die Vollendung enthält. Dies kann der Leser leicht selbst thun, nachdem wir angedeutet haben, worin das Bedeutende dieser Musik liegt, und obendrein ist ja jener Duft der idealen Schönheit, die hier von allen Gebilden ausströmt, mit Worten gar nicht zu versinnlichen. Allein nach einer Seite des Technischen hin läßt sich doch unsere Auffassung dieser Musik in ihrer Wahrheit völlig darthun, und von da aus kann Jeder leicht dieselbe Beobachtung weiter führen und die musikalischen Formen und die Klangmittel, sowie sie Mozart diesmal zur Vollendung gebracht hat, näher untersuchen. Ich meine das Tonmaterial im Allgemeinen, die bloße Gestaltung der Töne zu Reihen und zu Accorden, also die Tonleiter und die Harmonie, die auf ihr beruht.

Im Allgemeinen ist zu sagen, daß dieses Tonmaterial, sowie es sich nach unendlichen Bemühungen des menschlichen Geistes allgemach in Tonleiter, Harmonie und Rhythmik hervorgebildet hatte, in diesem Werke zum ersten Male nach seinem ganzen Umfange und in seiner vollkommenen Reinheit verwendet worden ist. Wir wollen uns nur an die Tonleiter halten, und da ist auszusprechen, daß in der Musik zur Zauberflöte der Sieg

des reinen Dur endlich vollkommen entschieden ist. Der Charakter dieser gesammten Musik ist, ganz abgesehen von dem Symbolischen der mitspielenden Freimaurerideen, Klarheit, Helle, Licht, Dur. Und wenn auch hin und wieder das Dunkle und Trübe, die Nacht, das Moll stark hervortritt, ja stärker als es sonst bei Mozart der Fall ist, so geschieht dies doch im Verhältniß zum Ganzen nur so momentweise, daß es kaum wie ein leichtes Gewölk über den Sonnenglanz dieses Himmels hinzieht. Ja es geschieht in entschiedener Absicht und gewährt dann jenen unvergleichlichen Eindruck, wie wenn das Sonnenlicht durch das helle Grün eines Baumes dringt und dem unten Liegenden nur um so köstlicher, heiterer, ja ausgebreiteter und intensiver erscheint.

Dieses lichtvolle Dur konnte ja allein ganz und rein jener vollendeten Harmonie des Gemüthes entsprechen, zu der Mozart von je hinstrebte und die er endlich erlangt hatte. Mit ihm aber strebte dahin von je die ganze Menschheit; und so kann man wohl auch umgekehrt sagen, daß dieser Sieg der reinen Durtonleiter, sowie er sich in der Zauberflötenmusik vollendet, auch den Sieg der Harmonie des menschlichen Geistes überhaupt darstelle, so weit dieser bis zu Mozart's Zeit wirklich errungen war.

Alle Kunst ist ja nur ein Sinnbild des höchsten Geistes. Das ganze Mittelalter hatte mit all seinen Kräften nach der Wiedererlangung jener Harmonie gestrebt, die ihm der ethische Dualismus seiner Kirche geraubt hatte. Es sehnte sich nach dem Besitz des Göttlichen, das ihm von einer fremden Lehre aus seinem eigenen Herzen über die Wolken hinausgerückt war und dessen eigentlichen Sitz der Mensch doch stets lebhaft als in seinem eigenen Innern empfindet. Der erste Versuch aber, dieses Göttliche wiederzuerlangen und sich so den Frieden, die Harmonie der Seele wieder zu verschaffen, dieser ungeheure Drang unserer Nation, den Gott ins eigene Herz zurückzuziehen, führte zunächst nur noch tiefer in die Nacht des Grübelns.

All dieses tiefe Sehnen, dieses unabläſſige Bemühen stellt sich denn auch und vielleicht am entschiedensten in der Kunst dar, die als Sprache des Herzens zugleich mit der Seelenvertiefung der neueren Menschheit auf die Welt gekommen war, und am überschaulichsten ist dieser Vorgang in der Gestaltung der Grundlagen dieser Kunst, in der Gestaltung der Tonleiter, die wie ein wahres Ringen mit den Mächten der Finsterniß erscheint. Ja es läßt sich behaupten, daß all die verschiedenen Scalen, die wir allerdings aus den Harmoniefolgen der

mittelalterlichen Musik herausconstruiren können, nichts sind, als die Versuche, das Licht der reinen Durtonleiter zu gewinnen, und daß erst zur Zeit Mozart's dieser Kampf vollkommen endigt, freilich nur, um nachher, wenn auch in veränderter Weise, von Neuem zu beginnen.

Es scheint diese Behauptung seltsam zu sein. Denn die Durtonleiter ist ja jedem menschlichen Ohre die ganz naturgemäße, und es bedurfte nicht erst der merkwürdigen Bestätigung, die ihr Bau heutzutage auch durch die Wissenschaften erfahren hat, um von ihrem Werthe als der reinsten Darstellung einer Tonleiter überzeugt zu sein. Auch die Griechen besaßen sie ja, und noch viel ältere Völker gebrauchten sie in ihren Volksweisen. Allein sie besaßen sie nicht in dem Sinne, daß sie als die Herrscherin und jede andere Weise nur als Abart, als Dienerin gegolten hätte. Vielmehr liebten sogar die klaren Griechen diesen einfach klaren Fortschritt der Töne, der eine ganz naturgemäße Gliederung hat, ungleich weniger, als die durch mancherlei Hindernisse sich durchringenden anderen Scalen, die ihnen ein Sinnbild der energisch kämpfenden Manneskraft oder auch des nach Erkenntniß ringenden Geistes sein mochten. Und der gleiche Grund wirkte im christlichen Mittelalter dahin,

daß die einfache „jonische“ Leiter eine geringe Verbreitung in der Kunstmusik hatte. Ja auch bei weitem die größere Hälfte der Choralmelodien, die Johann Sebastian Bach bearbeitet hat, gehört jenen Scalen an, die noch nicht bis zum Dur gelangt sind.

Dies liegt eben an der Geistesstimmung, in der jene Zeit lebte. Noch hängt der Sinn der Menschen mit Vorliebe an dem Trüben, Melancholischen, Herben, das die Mollharmonien haben. Noch ist das Gemüth der Menschheit so vorwiegend religiös beschäftigt und hat noch soviel des Schweren, Irdischen, Sündhaften, soviel Fleisch zu überwinden, daß ihm das Moll ebenso besser zusagte, wie dem älteren Griechen seine rauheren und roheren Götterbilder. Das Moll entsprach so recht dem asketisch geplagten Geiste dieser Zeit, das noch kein Recht zum Lichte zu haben wähnte, es erschien ihnen ernster und würdiger, als das heitere leichte freie Dur, das den Sieg der Harmonie des Gemüthes, der Versöhnung des Himmlischen und des Irdischen darstellt. Und doch war schon ein Lied wie das Te deum laudamus, der sogenannte Ambrosianische Lobgesang durchweg gerades, klares, kräftiges Dur.

Selbst noch das vorige Jahrhundert ringt mit diesen düstern Elementen des eigenen Selbst, das sich aus dem

Wust des Irdischen nicht zur Freiheit zu erheben vermag. Selbst Bach und Händel, diese Heroen des neuen Geistes, der die Menschheit ergriffen hatte, wühlen noch vorwiegend in diesen dunklen Gebieten umher, wie es die großen Meister der älteren Kirche gethan hatten. Diese hatte sich zwar innerhalb der bildenden Kunst zur Klarheit und Vollendung erhoben, allein eine ähnliche Helle hatte nicht Palestrina. So sehr die Formenschönheit der bildenden Kunst in dieser Kirche erreicht war, die Reinheit und Helle der musikalischen Schönheit, die Helle des Gemüthes, der klare redende Geist des Menschen fehlte. Und ebenso fehlte er bei jenen evangelischen Meistern, deren sämmtliche Musik im Ganzen genommen noch den entschiedenen Klang des Moll hat. Spricht sich doch auch in der deutschen Architektur des Mittelalters bei aller sehnsuchtsvollen Seelentiefe noch jene ernste, herbe, ja oft düstere Weise aus, mit der der schwere Sinn der Germanen nach der Wahrheit suchte, als der Italiener schon längst in seinen eigenthümlichen Künsten das heitere Licht gefunden hatte. Wie sollte nun die Kunst, die dem Deutschen vor Allem half, sich seines übervollen Herzens zu entledigen, nicht einen Theil jener eigenthümlichen Schwermuth mitbekommen haben, mit der er sich von dem eben gefundenen

Himmel noch immer nicht losreißen konnte. Es mußte Moll sein, was diese Protestanten schrieben, denen es ja von Neuem Ernst geworden war um die Erkenntniß der höchsten Wahrheit und die sich nun zunächst in dieser neuen Wonne des Herzens kasteiten und kreuzigten, wie es die alten Christen gethan hatten. Es ist rührend, wie ernst, wie innig, wie demuthsvoll sie sich abmühen und wie sie sich, ich möchte sagen, jedes Lichtblickes der Geltung ihres eigenen Selbst ordentlich schämen und sich schüchtern zurückziehen in dem Augenblicke, wo das hellere Licht eindringen will. Wie oft, wie hundertmal empfindet sich dieser Zustand bei Bach, bei Händel! Sie tupfen kaum an das reine Dur an, da lassen sie es wieder fahren und kehren bescheiden trüb in ihr Moll zurück, — und doch würde sie nur das Dur zu der Schönheit führen, die jede Künstlerseele erstrebt.

Bei Händel ist dieser mollartige Eindruck der Musik bei weitem nicht so vorherrschend, wie bei Bach. Er war in Italien gewesen, und dort hätte die neue Weise der weltlichen Musik, die Oper, schon weite Eroberungen im Gebiete des Dur gemacht. Aber der alte Bach bewahrt sich das trübere Element mit Freuden. Er verwendet das Chromatische der Vorhalte und der durch-

gehenden Noten mit solcher Ueberschwänglichkeit, daß er dadurch den Fortgang der Tongänge in der außerordentlichsten Weise erschwert und die Folge der Harmonien durchaus nur mit Anstrengung faßlich macht. Dadurch gewinnt nun aber das Gemüth des Hörers auch jenen Eindruck des mehr Ernsten, Gewichtigen, weil sich sein Geist wie sein Ohr mehr anstrengen muß, aus diesen Dingen herauszukommen, und es begleitet ihn schließlich das Gefühl nach Hause, daß er eine ernste, tüchtige Arbeit gethan habe. Der hohe Genuß aber, den nur die Kunst zu gewähren vermag, soll nicht das Verdienst einer Mühe sein, sondern ein freies Geschenk der Götter.

Auch bei Gluck und Emanuel Bach, den beiden Meistern, auf denen die weitere Entwicklung der Tonkunst beruht, ist das chromatische Element, das den Mollcharakter ausmacht, noch in höherem Grade vorherrschend, als für die schärfere Charakteristik der Situationen und der Empfindungen, die sie erstrebten, gerade nothwendig ist. Ja selbst Joseph Haydn, mit dem doch der Frühling der Tonkunst beginnt, ist noch nicht völlig über das Stoffartige des Moll hinaus. Auch er liebt noch die Erschwerung des klaren Fortganges durch Einmischung von Halbtönen und die Verdüsterung des hellen Klanges durch das Chromatische

mehr, als für die vollkommene Schönheit, für das helle Leuchten des Geistigen tauglich ist. Und wenn auch der Eindruck seiner Musik vorwiegend der der kindlichen Heiterkeit ist, so bemerkt sich doch bei näherem Zuhören leicht, daß dies fast nur da der Fall ist, wo sich der köstliche Mann in naiver Unbefangenheit ganz seiner Natur gehen läßt, während stets da, wo er etwas Besonderes machen will, sofort mit dem größeren Ernste auch das Trübe, Schwere, ja oftmals eine gewisse Undurchsichtigkeit des harmonischen Ensembles eintritt, die mit der Vorstellung einer idealen Schönheit nicht ganz vereinbar ist.

Bei Mozart aber kann man sagen, es dringt das volle Licht des reinen Klanges durch den leichten Nebelflor, der auch seine Zeitgenossen noch umgeben hatte, es scheint die liebe Sonne ganz und gar, sie steht als volle runde Scheibe am blauen Firmamente. Das war denn freilich etwas Anderes als die zaubervolle Mondnacht des Mittelalters. Und doch hat diese helle Musik denselben Ernst, dieselbe Tiefe, dieselbe Fülle der Empfindung, mit der seine Vorgänger uns innerlich erheben, nur das Helle fehlte ihnen, und das that Mozart hinzu, und redeten wir hier auch von dem anderen Elemente der Musik, von der Rhythmik, so würden wir

auch noch die Anmuth der Bewegung und die Klarheit der Gestaltung, die Mozart auszeichnet, näher betrachten. So aber bleiben wir bei der Tonleiter, und da ist es merkwürdig zu sehen, wie sich zwar von Anfang an das Helle des Dur, das besonders die italienische dramatische Musik vorbereitet hatte, bei Mozart durchaus hervordrängt, allein doch erst nach und nach den vollen Sieg gewinnt. Und es ist, wie wir gesehen haben, kein Zufall, daß dies erst am Ende seiner Tage und bei einem Werke geschah, dessen poetischer Inhalt ihm schon Anlaß gab, das Licht des Ewigen in seiner ganzen Herrlichkeit und beglückenden Befreiung des menschlichen Gemüthes erglänzen zu lassen.

Jetzt endlich ist wirklich das Dur vorherrschend, und zwar ist dies besonders daraus zu erkennen, daß fortan alle die Versuche der vorhergehenden Zeiten auf ihren wahren künstlerischen Werth zurückgeführt, das heißt bloß als Mittel der Darstellung eines Geistigen verwendet werden. Die verschiedenen Molltonarten verschwinden nun nicht etwa ganz, sondern sie bleiben, was sie waren, der Ausdruck für die verschiedenen Durchgänge, die das Gemüth zu machen hat, ehe es zur Versöhnung gelangt, für die Leidenschaften und die Schmerzen, die Thaten und die Leiden und all die unendlich vielen

halben Stimmungen, die das Menschenherz anwandeln. Allein sie erscheinen fortan nur noch als die Wege, die zum Lichte, zur Wahrheit, zur Freude führen, während eine trübere Vorzeit ihnen einen eigenen Werth und Zweck beigelegt hatte. Jede verschiedene Art des Moll, mag es sich nun im Tonfortgang oder im Zusammenklang darstellen, gewinnt fortan ihre geistige Bedeutung und wird mit künstlerischer Absicht zur Darstellung eines Geistigen, sie wird sinnbedeutend verwandt.

Das hatte freilich auch schon die vorherige Zeit und nicht bloß in der dramatischen Musik versucht. Allein entweder waren die Gebilde zu unbedeutend, als anders wie in der Geschichte der Musik erwähnt zu werden, oder es war nicht völlig gelungen, das Materiale zu überwinden. Gerade in dieser totalen Bezwingung des Stoffartig-Schweren, was dem Moll wie den halben und dunklen Stimmungen der Menschenbrust anklebt, in der Bezwingung des Sinnlich-Dumpfen, das dem Moll eignet, liegt das hohe Verdienst Mozart's. Denn während die Gebilde der Andern, auch wenn sie ein Trüberes, Dunkleres aus dem Empfindungsleben des Menschen künstlerisch darzustellen die Absicht hatten, nun meistens selbst von dem Moll inficirt und selbst unklar wurden, gewähren selbst diejenigen Stücke, in denen

Mozart dergleichen Stimmungen ausdrückt, auch trotz des Moll noch den Eindruck des Klaren, ja des Hellen, Durchsichtigen. Ja er verwendet das Moll, wie wir noch sehen werden, ungleich entschiedener, als seine Vorgänger und auch seine Nachfolger, und doch gewinnen wir nur die Vorstellung von dem Trüben, das dargestellt werden soll, die Composition selbst aber, die Form ist im Einzelnen wie im Ganzen durchaus hell und licht. Er unterschied eben das Darzustellende von der Darstellung, und vergaß nie, daß die Kunst etwas Anderes ist, als das Leben, und daß gerade sie dazu bestimmt ist, uns von dem Stoffartigen, das die Erfahrungen des wirklichen Lebens an sich haben, zu befreien und zum Idealen zu erheben. Und dieses eben gelang ihm durch die Helligkeit und Schönheit, womit er seine Gebilde ausstattete, und diese gewann er einzig durch vollendete Unterordnung des Materials unter die geistige Bedeutung.

Nicht bloß die gewöhnliche Mollscala mit kleiner Terz und kleiner Sexte gebraucht Mozart: ihr ist natürlich zunächst die ganze Reihe der dunklen und trüben Regungen zum Ausdruck anvertraut, in denen sich unser Lebensgefühl mehr gehemmt als gefördert findet, die bleiche Furcht des verfolgten Tamino, der Schmerz

Paminen's und die Rache und Verschwörung der Königin der Nacht, nicht zu gedenken der hundert und aber hundert Stellen, wo das Moll nur leicht berührt und gelegentlich in größere Sätze verwebt ist, nicht bloß um die Contraste zu bilden, in denen sich das Leben der Musik darstellt, sondern um ein getreues Abbild des wirklichen Empfindens zu geben, das sich ja in tausend und tausendmal abwechselnden, leise wogenden Stimmungen bewegt. Und bei diesen letzteren kommt denn auch manchmal, um die Wirkung, die erstrebt wird, vollständig zu machen, noch die kleine Secunde der Tonart, ja wenn volles Moll herrschen soll, sogar die kleine Septime der Tonart hinzu. Da ist dann der vollkommenste Gegensatz gegen die Durscala erreicht, indem alle Intervalle, die überhaupt einer Veränderung fähig sind, ohne die bestimmte Tonleiter selbst aufzuheben, Terz, Sexte, Secunde ,Septime um einen kleinen halben Ton erniedrigt sind, so daß nur noch die Säulen der Tonleiter, Tonica, Ober- und Unterdominante feststehen. An solchen Stellen erscheint dann das Gemüth allerdings ganz in sich zusammengesunken, und es ist wunderbar, wie diese Wirkung in Paminen's Arie zweimal durch diese einfachen Mittel erreicht wird. So gewinnt der Mollcharakter, der sich allerdings in dem Chromatischen zeigt, das die

Harmoniefolgen der Arie beherrscht und besonders in den Syncopen des Ritornells hervorbricht, noch im vorletzten Tact eine Steigerung, die erst den vollen Aufschluß über das ganze Vorhergegangene gibt.

Wir können das Aufsuchen von Beispielen wohl jedem Musikverständigen überlassen und wollen nur noch ein Wort sagen über den Gesang der geharnischten Männer, der hier von besonderer Bedeutung ist. Es ist gewiß und lag auch bereits im Texte, daß Mozart hier den Eindruck einer ernsten und düstern, ja religiösen Feierlichkeit hervorrufen wollte. Denn diese Männer bewachen den Eingang zum Prüfungstempel, und da dies einen freimaurerischen Sinn hatte, so mußte die Musik die Würde und Wichtigkeit dieses Umstandes besonders hervorstellen. Mozart griff also zu den Kunstmitteln, in denen sich vorzugsweise ein hoher ethischer Ernst, so wie er aus der strengsten Selbstprüfung hervorgeht, mit Absicht und praktischer Bedeutsamkeit ausgesprochen findet, zu dem begleiteten Choral der protestantischen Kirche. Gewiß, daß er diese Art ernst religiöser Musik schon längst kannte. Allein gerade in den letzten Jahren hatte sich ihr Sinn ihm tiefer erschlossen, als vorher. Er war im Sommer 1789 in Leipzig gewesen, und dort hatte ihm der Nachfolger des alten

Sebastian Bach an der Thomasschule, der Cantor Doles eine Motette des Helden der protestantischen Kirche vorsingen lassen. Es war die wunderbare achtstimmige Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied“. Mozart ward von der Herrlichkeit dieses Geistes, von dem tiefen religiösen Ernste, von der intensiven Musikfülle dieses Werkes so hingerissen, daß er sich auch die übrigen Motetten zur Durchsicht ausbat. Es war ihm plötzlich wie ein Licht aufgegangen, daß er diesen Meister nun ganz verstand und hinter der unerhörten Kunst seiner Contrapunktik den tieferen Sinn des Göttlichen entdeckte, den ja auch ihm das Leben der letzten Jahre mehr und mehr aufgeschlossen hatte. Nun lag er da und studirte die Motetten aus den einzelnen Stimmen, sowie sie Bach zum sofortigen Gebrauche beim Cultus aufgeschrieben hatte, und ließ nicht nach, bis er sie alle der Reihe nach in sich aufgenommen hatte.

Was mochte dieser Meister da alles sehen, von dem keines gewöhnlichen Menschen Auge etwas wahrnimmt. Wie mochten ihm die wunderbaren Verschlingungen dieser Polyphonie ein Sinnbild sein von den Verwicklungen, in die das Leben unser Herz so tausendfach führt! Wie diese neuen, einzigen, kräftigen Modulationen, diese übermächtigen Accorde eine Darstellung neuer, tiefer,

ungeahnter Zustände des Menschenherzens! Wie dieses Zusammengehen der Stimmen in der Harmonie des Schlußaccordes ein Sinnbild des Friedens, den er so sehnlichst suchte! Genug, er gewann von diesen Motetten des alten frommen, einfachen Meisters den tiefsten Einfluß auf seine Kunst wie auf sein Herz, und wir sehen ihn von da an mehr als je damit beschäftigt, sich mit diesen Mitteln der Darstellung tiefster Seelenvorgänge, innerster Herzensverschlingung zu bereichern. War es doch auch kurze Zeit vorher gewesen, wo er sich durch die Bearbeitung des Messias und des Alexanderfestes mit dem andern Meister der norddeutschen Kirche auf's Nächste bekannt gemacht und von ihm die Schlagfertigkeit in der musikalischen Sprache und die sichere Macht der inneren Ueberzeugung sich angeeignet hatte. Und wenn er nun auch zunächst sich noch im rein Künstlerischen der anmuthigen Bewegung und des zaubervollen Klanges ein Genügen that, wie nie vorher, wenn auch die Oper, die er bald darauf schrieb, Così fan tutte, fast mehr italienisch ist als alles Andere von Mozart und nur der anmuthigen reinen Schönheit zu huldigen scheint, so streifte er damit wie mit einem letzten Rucke alles Spielende jener wälschen Weise ab und ward nun ganz Deutscher. Er ward es in dem tiefen Ernste

seiner Empfindungen, er ward es in der musikalischen Sprache.

Zwar die Sprache des deutschen Volkes, sowie es sich in seinen Liedern ausspricht, hatte er längst verstanden. Diese reine, klare, helle Art, die fast immer Dur ist, hatte er schon in der Entführung mit der ganzen Innigkeit eines deutschen Herzens ausgesprochen. Nun wollte er auch die Sprache lernen, mit der der Deutsche auch in der Musik, ich möchte sagen, seine Gedankentiefe verkörpern will, die Polyphonie, und wir sehen ihn fortan mehrfach, ja mit Vorliebe beschäftigt, im sogenannten strengen Style der Contrapunktik zu schreiben. Er hatte freilich schon vorher manches der Art geschrieben, wie das Finale des Quartetts in G (1784) und das Finale der großen Symphonie in C (1788), aber da war es stets mehr die künstlerische Phantasie gewesen, was ihn zu diesem wunderbaren Stimmenspiele trieb. Jetzt ward es ihm aber zu dem Mittel, einen bestimmten Sinn, den er anders nicht auszudrücken vermochte, das ernste tiefe Ringen seiner Seele, das ihn ja damals so ganz beschäftigte, in würdigster Weise auszusprechen. Und wenn wir nun ein Werk betrachten, wie jenes „Stück für ein Orgelwerk in einer Uhr", F-moll, das Mozart am 3. März 1791, also kurz vor der Zauberflöte com-

ponirte, so drängt sich uns wohl der Vergleich mit dem alten Bach auf und zugleich die Ueberzeugung, daß Mozart von ihm zwar die Sprache, die diesem gedankenschweren Deutschen die natürliche war, gelernt hat, daß er sie aber weniger aus künstlerischer Laune als aus dem tiefsten Bedürfniß seines Herzens sich angeeignet hat und daß sie nun in seinem Munde eine höhere Bedeutung oder doch einen reineren Klang gewonnen hat.

An diesem Werke begreift es sich leicht, warum ich oben sagte, daß bei Mozart selbst das Moll heller klinge, als bei seinen Vorgängern das Dur. Und mag hier das ernsteste, tiefste, ja trübste Gefühl, mag Schmerz und bittere Reue in den Tönen wahrer Seelenangst, mag ein unsäglich herbes Leid sich aussprechen, die Composition selbst, die musikalische Sprache hat nichts von diesem Trüben an sich, sie drückt es nur aus, sie selbst aber ist rein und hell und von jedem irdischen Staube befreit, eben weil sie es nur ausdrückt. Hier ist keine der starken Dissonanzen, nichts des Chromatischen, kein Vorhalt zuviel, keine durchgehende Note, die ohne etwas auszudrücken für sich selbst gälte und so die Composition unklar machte. Und doch hat selbst kein Bach und Händel dies alles jemals in schärferer prägnanterer

Weise vorgebracht, — sie hatten eben nicht solchen Tiefsinn der Wirklichkeit auszusprechen, wie Mozart. Ihr Tiefsinn war der Phantasie, der Speculation entnommen. Aber Mozart sprach den Sinn aus, den ihm das Leben wirklich aufgedeckt hatte, und das war ein wirklicher Sinn. Und so konnte er auch, da wo dieser Sinn ein ernster, schwerer, betrübter war, selbst die trübsten, schwersten Tongänge und Harmonien wählen und die Stimmen bis zur Aengstlichkeit in einander verschlingen, das Ganze blieb immer hell, denn der Sinn war klar.

In dem gleichen Geiste hohen Ernstes ist die Ouvertüre zu unserer Oper geschrieben, in der es Mozart sich zur besonderen Aufgabe gemacht zu haben scheint, das Wort: durch Nacht zum Licht! sinnlich darzustellen. Und hier ist denn trotz allem dunklen Ringen, das die Stimmen mit einander vornehmen, um sich zum Licht emporzukämpfen, die Composition selbst, die Sprache nirgends von etwas Trübem, Schwerem, Stoffartigem afficirt, sondern Alles bleibt hell, klar und durchsichtig. Ueber dieses Wunderwerk ist bereits genug geschrieben worden, und es siegt mit seiner Kunst sogar über jene alten Meister der Contrapunktik. Denn ihm wird diese Kunst eben sinnvoll.

Aber einmal schließt sich auch Mozart unmittelbar an die Weise dieser großen Norddeutschen an, und es ist dies eben in dem Gesang der geharnischten Männer, zu dem er einen Choral der protestantischen Kirche nahm und ihn in der Weise jener Meister fugirt begleitete. Es war der Choral: „Ach Gott vom Himmel schau' darein“, allerdings einer der schönsten und tiefsten und der den ganzen heiligen Ernst der deutschen religiösen Empfindung ausspricht. Es ist das vom Gefühle der ewigen Schuld geängstete und gepreßte Herz jener Zeit, das sich in solchen Weisen tausendfältig Luft machte. Auch Mozart hatte ja diese ganze Pein der Schuld erfahren, auch an ihm hatte sie sich zur rechten Zeit schwer gerächt und schwarzer Trübsinn drohte mehr als einmal den zarten Faden seines Daseins vor der Zeit zu zerreißen. Auch in ihm, wie in dem Protestanten war jenes Gesetz der Zeit, das Gesetz der eigenen Zurechnung unseres Thuns und Lassens durchaus lebendig, und es entsprach wohl einer Erfahrung des eigenen Innern, das sonst so wenig nachdenkend war, wenn er hier einmal zu der modernen Askese der ernstesten Selbstprüfung griff.

Die genannte Choralmelodie ward schon um das Jahr 1524 zu jenen Worten gesungen und ist unzählige

Male für mehrere Stimmen gesetzt worden, vom alten Bach meines Wissens dreimal verschiedenartig. Sie steht in der phrygischen Tonart, das heißt, sie gebraucht außer den gewöhnlichen Molltönen auch noch den Leiteton und die Secunde der Tonart klein. Sie ist also das extreme Moll, und besonders die kleine Secunde, die sowohl den Aufgang der Tonleiter sofort bedeutend hemmt als beim Heruntergang mit schwerem Druck auf der Tonica lastet, gibt ihr in den mehrfach wiederkehrenden sogenannten „phrygischen Schlüssen" den eigenthümlichen Charakter eines durch den Ernst des Uebermächtigen in sich hineingetriebenen Gemüthes, das selbst am Ende seines Gebetes noch in der Schwebe, in der Abhängigkeit von einer richtenden Gewalt sich befangen fühlt. Mozart hat dieses Wesen des Chorals, sowie es in seiner Tonart liegt, nicht verändert. Er hat ihn nur auf die Stufe g gesetzt und demgemäß drei b vorgezeichnet. Die imitatorische Einleitung freilich geht aus C-moll. Allein mit dem Einsatz des Chorals, dessen trübe Feierlichkeit noch durch den öden Zusammenklang der Octaven, in dem die Beiden singen, bedeutend erhöht wird, tritt auch sogleich das phrygische Element ein, das, obwohl Mozart's Harmonisirung durchaus sein eigen ist, an den wesentlichen Stellen, das heißt wo in der

Melodie die kleine Secunde der Tonart eintritt, durchaus beibehalten ist. Mozart hat eben, wie das auch bei Sebastian Bach häufig geschieht, das Phrygische als auf der Dominante des Aeolischen stehend gedacht.

Die Strophe: „Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann“ hat am Anfang wie am Ende die übliche phrygische Cadenz, die ebensowenig am eigentlichen Schlusse des Chorals bei den Worten „im Stande sind“ fehlt. Ja so entschieden wirkt in dieser Melodie das phrygische Element, daß Mozart mit dem richtigen Instincte der musikalischen Sprachbildung auch in dem von ihm angehängten Schluß und sogar im Ritornell die kleine Secunde der Tonart C-moll, in der das Ganze geschrieben ist, Des anwendet. Und dieses Des drängt dann ebenso entschieden nach der Tonart der Unterdominante, nach F-moll herunter, wie sich überhaupt die kleine Secunde der phrygischen Tonart E als die Sexte des untenliegenden Aeolischen A empfindet, indem wir Heutigen das bloße Schwebende des phrygischen Schlusses, der ja gewissermaßen auf der Dominante des Aeolischen stehen bleibt, das Hingehaltene, das dem Gefühle einer früheren Zeit als befriedigend, ja als schön erschien, durchaus nur als Halbschluß, als unbefriedigend empfinden. Ich behalte mir vor, über diese Dinge einmal ausführlicher zu reden,

und bemerke jetzt nur noch, daß der Eindruck einer trüben Feierlichkeit und demüthigen Gedrücktheit des Gemüthes, den diese Tonart, freilich durch die eigenthümliche Instrumentation und das schwierige Würgen und Drängen der fugirten Begleitung bedeutend unterstützt, auf unsere Empfindung macht, so stark und eindringlich ist, daß es jedem unbefangenen Ohre nur natürlich erscheint, wenn die Musik auch im Folgenden noch längere Zeit in den ferner liegenden B-Tonarten verharrt, selbst nachdem sich die geharnischten Männer ganz menschenfreundlich dazu verstanden haben, die armen getrennten Liebenden wieder zu einander zu lassen und sogar mit ihnen zu singen.

So werden wir allgemach aus dem Düstern wieder in das Helle geleitet, und als nun nach dem auch dunkelfarbigen As-dur das weiche liebliche F-dur eintritt, in dem die Liebenden so überaus schön ihr wonnevolles Entzücken aussprechen, da empfinden wir die Helle des Dur wie den Schein der lieben Sonne und sind nur erstaunt, wie es Mozart vermocht hatte, mit dem einfachsten Mittel der Musik uns in das Dunkel tiefsten Trauerns gänzlich hineinzuzaubern. Aber selbst dieses Dunkel war noch frei von dem Irdischschweren, das unseren Geist befängt, wenn wir im gewöhnlichen Leben einer ähnlichen Situation verfallen, wie sie hier künst=

lerisch dargestellt wird. Es gelang eben Mozart, die Mittel der Kunst rein als Mittel wirken zu lassen, und was wir hier nun lang und breit von der Tonleiter sagten, gilt eigentlich in gleicher Weise von den übrigen Mitteln und Formen der Kunst, die Mozart in dieser Oper verwendet hat.

Die nächste Folge dieser distincten Klarheit der Töne sowohl im Fortgang als im Zusammenklang, in Melodie und Harmonie war, daß nun auch die Instrumentation im höchsten Grade lichtvoll ward, und besonders in der Mischung der einzelnen Instrumente mit einander eine Färbung entstand, die im Vergleich mit den anderen Opern Mozart's eben mehr Licht als Farbe ist. Die Instrumente in der Zauberflöte klingen so rein, so ideal-schön, man kann sagen, so golden, daß man nicht meinen sollte, es seien dieselben Werkzeuge, die anderswo oft so gar hart, ja unrein tönen. Mozart hält sich eben so durchaus innerhalb der Töne der natürlichen Scala und bleibt durchweg in der Modulation so über alle Maßen einfach, wählt so sehr nur die nächsten Harmonien und die nächst verwandten Tonarten, daß jedes der Instrumente mit leichtester Mühe die Töne zu geben hat, die ihm durchaus natürlich sind und die deßhalb in hellem Klange seine eigentliche Seele verrathen.

Selbst Mozart macht diesen Eindruck des reinen Klanges so durchweg nirgend anderswo, und nun gar einem anderen Meister ist es noch viel weniger gelungen, durch diese Einfachheit der musikalischen Klänge den Eindruck des Höchsten zu erzeugen, den Eindruck einer Harmonie, in der alles Einzelne begriffen ist.

Auch der Bau der einzelnen Musikstücke beruht in seiner außerordentlichen Vollendung und vor Allem in der wunderbaren Rhythmik auf jener Durchsichtigkeit der Modulation, und es ist in diesem Werke erst jene absolute Meisterschaft Mozart's zu erkennen, die es verstand, aus den innersten Gesetzen der musikalischen Gestaltung die einzelnen Stücke entstehen zu lassen. Bisher waren es doch noch immer im Grunde die italienischen Formen gewesen, nach denen er seine Gesangsstücke gebaut hatte, und wenn er auch den eigentlichen Sinn derselben wohl erfaßt und statt typisch zu werden, stets das specifisch Musikalische, aus dem jene Arienform erfunden war, dargestellt, ja fortgebildet hatte, so war doch die wälsche Weise noch genugsam zu erkennen. Jetzt aber war es ein ganz deutscher Text und durchaus deutsche Gesinnung und Empfindung, was Mozart zu componiren hatte, und dies wirkte auf die Gestaltung der Musik im Einzelnen wie im Ganzen durchaus bestimmend ein.

Die deutsche Sprache unterscheidet sich von der italienischen im tiefsten Grunde darin, daß sie die wahre und eigentliche Empfindung ausdrückt, während jene vorzugsweise auf den Affect gestellt ist. Der Affect aber verlangt mehr und schärfere Contraste, und so war es natürlich, daß die Italiener die dramatische Sprechweise der Musik hervorbildeten. Das deutsche Herz dagegen spricht sich in seiner einfachen und innigen Empfindung einfach und innig und nicht dramatisch aus. Es legt die Töne in einfach klarer Folge nebeneinander, es liebt das einfache Aussingen seiner selbst, das wahre und reine Gefühl, es liebt in der Musik das rein Musikalische. So hatte es sich im Volkslied ausgesprochen, so in der Instrumentalmusik, und Mozart brauchte also nur diese beiden Elemente aufzufassen, um aus ihnen die lauterste Musik zu erschaffen. Denn am Ende bleibt doch dieser rein lyrische Erguß der Empfindung die eigentliche Musik. Nicht die feine Rhythmik, die scharfe Accentuation und die tönenden Endreime der Italiener gaben den Anlaß zur Enthüllung der Tiefen der Musik, der einfache sinnige Klang des deutschen Reimes selbst ist schon Musik, und so war es Mozart möglich, diesmal nicht sowohl die ganze Fülle seiner musikalischen Phantasie oder die Feinheit der psychologischen Charakteristik

hervortreten zu lassen, sondern einfach und prunklos sein eigenes deutsches Herz auszusprechen.

So gewannen wir die ganze Herrlichkeit der Musik. Und weil, wie wir oben schon sagten, Mozart sich bemüht hatte, auch die musikalische Gedankensprache, die der deutsche Tiefsinn sich erschaffen hatte, sich anzueignen und nun alle Schätze der Polyphonie aufschloß, so konnte Beethoven die Zauberflöte wohl für Mozart's größtes Werk erklären: denn erst hier zeige er sich als deutscher Meister. Und Schindler fügt hinzu, er habe sie so hochgehalten, weil fast jede Gattung der Musik, vom Liede bis zum Choral und der Fuge darin zur Anwendung komme.

Wurde aber erst die einzelne Melodie nach deutschen Worten und deutschem Sinne gebaut, so konnte auch die Form des ganzen Musikstückes nicht mehr italienisch sein. Denn die Arie war ja aus der Redeweise der Italiener, aus dem Recitativ hervorgegangen. Und so erinnert auch keines der vielen Stücke in der Zauberflöte an die italienische Weise, vielmehr ist alles einfach so construirt wie die deutsche Sprache construirt, der es nicht auf schlagende Gegensätze, auf frappante Contraste ankommt, und die deßhalb die musikalischen Motive nicht rasch auf einander folgen, rasch mit einander abwechseln läßt.

sondern es ist das Ausspinnen des Fadens, an dem die Empfindung läuft, was die deutsche Musik liebt. Also sind die Melodien nicht von so contrastirendem Baue wie früher, sondern ruhig läuft ein Ton nach dem andern ab, und erregt nicht Effect, sondern wie Göthe's Verse, inniges, süßes, unendliches Behagen. Was herrschend ist, ist der Sinn, die Empfindung, und darnach richtet sich nun auch der weitere Bau der Compositionen, der nichts im Auge hat, als in der reinsten musikalischen Sprache den jedesmaligen Sinn auszusprechen. Dies gilt von allen Arien in der Zauberflöte.

Nur zwei Stücke scheinen einem anderen Gesetze als diesem Gesetze der eigenen Natur zu gehorchen und sich einer fremden Norm zu unterwerfen: die beiden Arien der Königin der Nacht. Aber es scheint auch nur so. Denn im Grunde sind auch diese Arien nicht italienisch. Die Form eines einleitenden Recitativs und eines Andantes mit folgendem Allegro ist nicht specifisch italienisch, sie beruht auf dem allgemeinen Gesetze des Contrastes, in dem die Musik die Regungen des Lebens nachahmend darstellt. Sie gehört den Franzosen so gut, wie den Italienern und den Deutschen. Und auch die Coloratur, die hier in einer so auffallenden Weise angewendet ist, bezeichnet diesmal nicht eine bloße Bravour-Arie, wie

die opera seria sie kannte; sondern wie alles, was in der Zauberflöte vorgeht, sinnvoll ist, so hat auch diese Coloratur und zumal in ihrer fabelhaften Höhe einen Sinn, der den Eingeweihten aufgeht, während das musikalische Ohr sich bloß an diesem seltsamen Wirbel der Töne erfreut. Die Königin der Nacht ist ja eigentlich die sternflammende Königin, also auch die Repräsentantin eines Lichts, nur eines höchst wunderbaren, märchenhaften, sinnlich berauschenden Lichtes. Und wie sie beim ersten Auftreten, wenn die Decoration richtig gewählt ist, aus einem Kreisen der Sterne sich hervorgebären muß, so mußte auch die Musik ihr einen eigenthümlichen Ausdruck der eigenthümlichen Lichtmajestät, die sie hat, gewähren, etwas von dem Schimmer, der über das gewöhnliche Licht hinausgeht, aber nicht im Sinne einer höheren, göttlichen Beleuchtung, sowie sie um die drei Knaben sich verbreitet, sondern wie eines dämonischen, unterirdischen, außer- nicht übermenschlichen Lichtes. Daß nun dazu die Töne gewählt sind, die über die gewöhnliche Menschenstimme hinausgehen und eigentlich nur den Instrumenten angehören, ist keineswegs bloß eine Folge davon, daß Mozart's Schwägerin, die Madame Hofer, die die Partie sang, in diesen höchsten Regionen zu Hause war, sondern hat

den bestimmten Zweck, eine ungewöhnliche, wunderbare Klangempfindung zu erzeugen. Und in der That, wer diese Arien einmal von einer Sängerin gehört hat, die eine genügend hohe Lage der Stimme hat, dem wird die Vorstellung nicht ausbleiben, daß die Königin der Nacht richtig gezeichnet ist, und der wird auch die sprühenden Coloraturen nur als die natürlichen Aeußerungen der Leidenschaftlichkeit ansehen, mit der eine solche unterirdische Königin ausgestattet sein muß. Hier gewährt eine über alles Maß gehende Höhe des Tones denselben Eindruck einer fremdartigen Idealität, wie Sarastro's unergründlich tiefen Baßtöne das über alles gewöhnliche Maß hinausgehende Vertrauen seiner Mitmenschen erzeugen.

Man sieht, überall hier ist Sinn und Bedeutung, selbst im Ungewöhnlichen, im Extremen. Aber doch war es Mozart mehr um etwas Anderes zu thun, als um diesen überall waltenden Sinn. Er fühlte sich nicht als Prophet, er fühlte sich zunächst nur als Musiker. Er gestaltete seine Gebilde nach den Regeln der musikalischen Kunst, und trachtete nur, ihnen die möglichste Vollendung, möglichste Schönheit zu geben. Er reflectirte nicht, wie wir nun hinterher thun. Sondern wenn ihm der Stoff, den ihm Schikaneder und Gisecke vorlegten,

unter der Hand begann überaus sinnvoll zu werden, wenn er in dem oftmals fast kindischen Texte nur eine kindliche Art erblickte, die mit aller Hülflosigkeit der Unschuld aussprach, was sie bewegte, so war dieses reine Empfinden, das dadurch auch in ihm erweckt wurde, nur die unbewußt treibende Kraft, die der Thätigkeit seiner künstlerischen Phantasie die Wärme des Lebens gab. Und wenn er nun gar, was die Textmacher gewiß noch weniger erwartet hatten, auch mit den ernsteren Dingen, die sie aus rein äußerlichen Interessen in den Stoff ungeschickt genug verwoben hatten, wirklichen Ernst machte, wie er es mit jenen kindlichen Spielereien naiver Menschen gethan hatte, so geschah dies auch nicht entfernt mit der Absicht, als ein Lehrer und Prophet der Menschheit aufzutreten. Sondern auch dieser Ernst der religiösen Empfindung floß ihm als die natürliche Folge der inneren Bewegung seines Herzens, das eben an den Sinn dieser ernsteren Dinge innig glaubte, in die musikalisch gestaltende Feder, und gab diesen Gebilden, die er so recht mit Musik auszustatten gedachte, nun auch die höhere Weihe des religiösen Gefühles.

Wenn aber nun gar alle diese Sachen, die ernsten wie die heiteren, mit einer Schönheit der Gestalt und des Klanges, mit der Harmonie der Vollendung begabt

wurden, die uns auch abgesehen von ihrem Inhalt schon durch die bloße Form an das Göttliche gemahnt, so war dies gewiß am wenigsten die Absicht des Menschen Mozart, sondern hier schuf bewußt nur der Musiker, und deßhalb hält sich Alles trotz allem zu Grunde liegenden Tiefsinne so durchaus in den Gränzen der Musik. Aber unbewußt hat gerade hier der Mensch Mozart am bedeutsamsten zur Erschaffung mitgewirkt. Denn diese Harmonie der vollendeten Schönheit war die unmittelbare Folge der Harmonie, die sein eigenes Innere sich als letzten und höchsten Gewinn des Lebens erworben hatte. Diese Schönheit der Musik floß aus der Schönheit seiner eigenen Seele, aus der Liebenswürdigkeit seines eigenen Herzens, und so können wir uns gerade diese auch aus der Musik der Zauberflöte zurückübersetzen.

Mozart starb versöhnt mit dem Leben, das ihm seinen tiefsten Sinn endlich wirklich erschlossen hatte. Ihm war das Göttliche und das Menschliche nicht mehr zweierlei, sondern eines, das eine war ihm nur die Aeußerung, das Bild, das Kleid des anderen. Er war sich der ewigen Harmonie aller Dinge vollkommen gewiß, und so weinte er nicht, daß er sterben mußte. So jung er war, er hatte den Kreislauf des Lebens erfüllt. Das fühlte, das wußte er. Er weinte, als er auf dem

Todtenbette lag, nur darum, daß er seine geliebte Frau in der Hülflosigkeit verlassen mußte. Aber selbst davon mochte er den guten Ausgang ahnen, er wußte ja, daß alle Dinge endlich zum Besten gerathen. Und dieses Gefühl der Harmonie hatte sich so sehr in die Werke seiner letzten Jahre übertragen, daß besonders in der Zauberflöte jedes der Musikstücke, auch das kleinste, als ein Sinnbild des Göttlichen erscheint, und wir müssen anerkennen, daß wir hier vor einem Werke stehen, welches zwar mit den geringen Mitteln einer sprachlosen Kunst, aber nach dem ewigen Vorbilde der großen Weltordnung von einem Genius erschaffen ward, der mit seiner Kraft an den Kräften des Ewigen hing und jede Regung dieser gottentstammten Kraft dazu benutzte, in den reinsten Gebilden seiner Kunst die Herrlichkeit des Urgeistes zu preisen. Und so gewann das Spiel mit den Reihen der Töne und ihrem Zusammenklang, das an sich so ohne allen Sinn, ohne Inhalt ist, unter seinen Händen einen Sinn, der über alle Sinne geht, und es durfte wohl von der weltgeschichtlichen Bedeutung eines Werkes gesprochen werden, das so gar Vielen als ein bloßes Spiel erscheint. Aber sei es nur ein Spiel, es ist ein Spiel wie alle Kunst ein Spiel ist, und um so herrlicher, je mehr ihr gerade das Göttliche zum Spiel, zum sinnvollen Spiele wird.

Und dieses Spiel gilt dieses Mal mehr, als all der Ernst, mit dem eine nachfolgende Zeit dem Höheren zustrebend das Höchste so oft verkannte und zumal innerhalb der Kunst von der schönen Darstellung dieses Höchsten sich weiter entfernte, als jene kindliche Zeit, in der ein Mozart sein himmlisches Spiel mit himmlischen Dingen trieb und weit um sich her den herrlichen Lichtschein der Freude, den goldenen Schimmer der ewigen Wahrheit verbreitete.

Druckfehler.

S. 85 Z. 8 v. u. lies gar statt gerade.
S. 105 Z. 6 v. u. l. umstrahlt statt umstrahlte.
S. 109 Z. 9 f. v. o. muß es heißen: daß Mephistopheles, der Repräsentant nicht bloß dessen, was für alle Zeiten böse bleibt, sondern besonders auch derjenigen Auffassung, welche die gemeine Welt &c.
S. 114 Z. 8 v. o. l. entfernt statt entfernte.
S. 131 Z. 9 v. u. l. Aloysia Weber statt Aloysia Lange.
S. 176 Z. 3 v. u. muß das erste oft fehlen.
S. 252 Z. 2 v. u. l. die anstatt diese.
S. 277 Z. 9 v. u. l. eigenes statt eigenstes.

Inhaltsverzeichniß.

Frankfurt am Main.
Druck von J. D. Sauerländer.
1862.